UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

**ESTRATEGIAS DE PROYECTO EN LA
ARQUITECTURA SACRA CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA**

TESIS DOCTORAL
DAVID GARCÍA-ASENJO LLANA. ARQUITECTO

2016

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

**ESTRATEGIAS DE PROYECTO EN LA
ARQUITECTURA SACRA CONTEMPORÁNEA ESPAÑOLA**

DAVID GARCÍA-ASENJO LLANA. ARQUITECTO

DIRECTORES:
VALENTÍN BERRIOCHOA SÁNCHEZ-MORENO. DOCTOR ARQUITECTO
VÍCTOR OLMOS GÓMEZ. DOCTOR ARQUITECTO

2016

Tribunal nombrado por el Magfco. y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid, el día de de 2016.

Presidente:

Vocal:

Vocal:

Vocal:

Secretario:

Suplente:

Suplente:

Realizado el acto de defensa y lectura de la Tesis el día de de 2016,
en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Calificación:.....

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no habría sido posible sin la aportación de todos los que a mi alrededor creían que sería capaz de hacer esta tesis, antes de que yo me animara.

Mis padres, que me hicieron ser curioso y honrado. Que me dieron todo lo posible para ser lo que yo eligiera. Y mi hermano, que me ha acompañado siempre.

Alberto Campo Baeza me acogió durante la carrera y el PFC, y me animó a hacer los cursos de doctorado, para mantener la mente despierta.

Mis tíos Luis y Pilar me regalaron la guía de arquitectura del COAM, y en sus páginas encontré las iglesias que me animaron a estudiar sobre ellas.

Ignacio Vicens me mostró que mi idea original ya había sido investigada, pero que había otros caminos y me indicó la pista que podía seguir para tener un tema de tesis interesante. También me dedicó su tiempo para explicarme su obra, y su modo de aproximarse a la arquitectura religiosa. José Antonio Ramos abrió la puerta que conectaba con Ignacio.

Valentín Berriochoa me acogió en su unidad docente, me animó a profundizar en el tema de la tesis y la ha mejorado con sus conocimientos. Además ha resuelto cualquier trámite administrativo de última hora.

Victor Olmos me enseñó a aportar una mirada contemporánea al trabajo, y pude disfrutar dos años a su lado de su pasión por la docencia y la investigación.

Eduardo Delgado ha sido un referente de esta tesis, y las conversaciones que hemos mantenido han sido fundamentales para continuar este trabajo y confiar en su interés.

Silvia Blanco ha acompañado el proceso de la investigación y ha animado para que pudiera llegar a buen puerto.

Rafael Fernández del Amo me mostró unos dibujos maravillosos del archivo de su padre y me puso en la pista de su conexión con el arte contemporáneo.

Rafael Moneo abrió su estudio para una conversación mucho más larga de lo que había comprometido, y me habló con pasión de su obra religiosa.

Ricardo Sánchez Lampreave tuvo la generosidad de explicarme todo el proceso de la iglesia que proyectó, y me animó a publicar los avances de la investigación.

Andrés Perea me facilitó la documentación que había podido guardar de los templos que construyó. Gran parte se ha perdido, y nos recuerda la necesidad de proteger los archivos de los maestros.

Rodolfo García-Pablos abrió el archivo de su padre, donde aparecieron unos fantásticos documentos de la iglesia de San Francisco Javier en la Ventilla.

La Fundación Alejandro de la Sota permitió que accediera al archivo, y ha organizado con cariño tres congresos que han permitido que comenzara a mostrar los resultados de la investigación.

Jonathan Chanca siguió el proceso de las obras de la iglesia del Iesu y me permitió utilizar sus fotografías.

Chelo Barranco leyó y corrigió los primeros balbuceos de esta tesis.

Nicolás Maruri ayudó a centrar el trabajo con sus consejos en la prelectura.

Marcos Sánchez, que ha escuchado todo el relato de esta investigación.

Amador Aranda y Nacho Blanco han estado siempre a nuestro lado.

Mis suegros, Gloria y Juan, han acompañado en este viaje y han facilitado algo muy difícil de conseguir, tiempo para desarrollarlo.

Y Gloria, que reúne todo lo anterior, que me animó a empezar y me empujó cuando parecía imposible. Por eso este trabajo es para ella, y para David y Juan, que espero que un día entiendan que el tiempo que les quité está aquí reunido.

INDICE SINTÉTICO

0	RESUMEN - ABSTRACT	15
1	INTRODUCCIÓN	21
2	ESTADO DE LA CUESTIÓN	29
3	METODOLOGÍA DE TRABAJO Y JUSTIFICACIÓN DE CASOS	39
4	LA LITURGIA COMO PROGRAMA SACRO.	51
5	LA TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO CELEBRATIVO	85
6	DE KIRCHE A ECCLESIAE. LA PARROQUIA EN LA CIUDAD	209
7	DE LA ABSTRACCIÓN A LA REINTERPRETACIÓN DEL TIPO	289
8	SINTESIS PARCIALES	369
9	CONCLUSIONES	435
10	BIBLIOGRAFÍA	447
11	ANEXOS	461

INDICE DESARROLLADO

0	RESUMEN - ABSTRACT	15
1	INTRODUCCIÓN AL TEMA Y OBJETIVOS	21
2	ESTADO DE LA CUESTIÓN EN EL CONTEXTO ACTUAL	29
3	METODOLOGÍA DE TRABAJO Y JUSTIFICACIÓN DE CASOS	39
4	LA LITURGIA COMO PROGRAMA SACRO	51
4.1	LE CORBUSIER. OBRA RELIGIOSA	53
4.1.1	Capilla de Notre Dame du Haut, Ronchamp (1950-55)	
4.1.2	Convento de Santa María de la Tourette (1953-60)	
4.1.3	Saint-Pierre de Firminy-Vert (1960-2006)	
4.1.4	Capilla del Hospital de Venecia ((1962-66)	
4.2	MIGUEL FISAC. UNA BÚSQUEDA	65
4.2.1	Capilla del Colegio Apostólico de los Padres Dominicos en Arcas Reales, Valladolid (1952)	
4.2.2	Iglesia del Teologado de San Pedro Mártir, Alcobendas (1954-60)	
4.2.3	Parroquia de Nuestra Señora de la Coronación, Vitoria (1957-60)	
4.2.4	Iglesia Parroquial de Santa Ana de Moratalaz, Madrid (1965-66)	
5	LA TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO CELEBRATIVO	85
5.1	DEL ESPACIO PROCESIONAL AL ESPACIO ASAMBLEARIO	97
5.1.1	Parroquia de Nuestra Señora de la Coronación, Vitoria (1957) Alejandro de la Sota	
5.1.2	Concurso para la Parroquia de San Esteban Protomártir (1960) A. de la Sota.	
5.1.3	Concurso para la Parroquia de San Esteban Protomártir.(1960) José María García de Paredes	
5.1.4	Parroquia de Nuestra Señora de Fuencisla, Madrid (1961-65) J.M. García de Paredes	
5.1.5	Convento de Nuestra Señora de Belén, Málaga. (1961-65) J.M. García de Paredes	
5.1.6	Capilla del Colegio del Pilar, Madrid (1959-64) Luis Moya y José Antonio Domínguez Salazar	
5.1.7	Parroquia de los Sagrados Corazones, Madrid (1965-69) Rodolfo García-Pablos	
5.1.8	Parroquia de S. Francisco Javier y S. Luis Gonzaga, Madrid (1965-68) R. García-Pablos	
5.1.9	Parroquia de San Pedro Claver, Madrid /1970-71) R.García-Pablos	
5.1.10	Capilla del Colegio Pío Latino Americano, Roma (1967) Julio Lafuente	
5.1.11	Santuario del Amor Misericordioso, Collevaleza (1968) J. Lafuente	

- 5.1.12 Parroquia de la Araucana, Madrid. (1970-71)
L. Moya
- 5.1.13 Parroquia de la Santísima Trinidad, Madrid (1982)
Andrés Perea y Cristóbal Vallhonrat
- 5.1.14 Parroquia en Badajoz (1984)
A. de la Sota y Gerardo Ayala
- 5.1.15 Centro Parroquial de San León Magno, Madrid (200)
Ricardo Sánchez Lampreave

5.2 EL ESPACIO MULTIFOCAL

177

- 5.2.1 Proyecto de Iglesia en El Ejido, Almería (1983)
Ignacio Vicens, Carlos Rubio Carvajal y Enrique Álvarez-Sala
- 5.2.2 Capilla en Residencia de Ancianos, Alcázar de San Juan (1995-97)
Ignacio Vicens y José Antonio Ramos
- 5.2.3 Parroquia de la Santísima Trinidad, Collado Villalba (1997-2000)
I. Vicens y J.A. Ramos
- 5.2.4 Parroquia de Santa Mónica, Rivas Vaciamadrid.(1997-2009)
I. Vicens y J.A. Ramos
- 5.2.5 Oratorio en la Univerisdad de Navarra, Pamplona (1997)
I. Vicens y J.A. Ramos
- 5.2.6 Parroquia del Buen Pastor, Ponferrada (2005-11)
I. Vicens y J.A. Ramos

6 DE KIRCHE A ECCLESIAE. LA PARROQUIA EN LA CIUDAD

209

- 6.1 Concurso para Centro Parroquial en Monbau, Barcelona (1963)
Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales
- 6.2 Parroquia de Jesús Maestro, Valencia (1964-67)
R.V. Molezún y J.A. Corrales
- 6.3 Parroquia de Nuestra Señora de Moratalaz, Madrid (1962-67)
José Antonio Domínguez Salazar.
- 6.4 Parroquia de Nuestra Señora del Cielo, Madrid (1969-71)
J.A. Domínguez Salazar
- 6.5 Parroquia de la Resurrección, Barrio de las Flores, A Coruña
(1969-74) J.A. Corrales.
- 6.6 Parroquia de la Misericordia, Madrid (1971-74)
J.A. Corrales
- 6.7 Parroquia de María Inmaculada, Madrid (1978)
R.V. Molezún y J.A. Corrales
- 6.8 Parroquia de Santa Irene, Madrid (1983-85)
Manuel e Ignacio de las Casas.
- 6.9 Parroquia de Santa Teresa de Jesús, Tres Cantos (1981-93)
Andrés Perea.
- 6.10 Concurso de Centro Parroquial en Ademuz, Valencia (2002)
Emilio Tuñón y Luis García Mansilla.
- 6.11 Parroquia de San Jorge, Pamplona (2000-08)
Fernando Tabuenca y Jesús Leache.

7	DE LA ABSTRACCIÓN A LA REINTERPRETACIÓN DEL TIPO	289
7.1	JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DEL AMO EL VALOR SIMBÓLICO DESDE LA ABSTRACCIÓN	299
7.1.1	Parroquia de Nuestra Señora de la Luz, Madrid (1967-69) José Luis Fernández del Amo.	
7.1.2	Parroquia de San León Magno, Murcia (1969-70) J.L. Fernández del Amo.	
7.2	LA REINTERPRETACIÓN DE LA MEMORIA	325
7.2.1	Parroquiaa en Irún (2001) y en La Tenerife, Pinto (2003-05) Juan Carlos Sancho y Sol Madridejos.	
7.2.2	Parroquia en Qingpu, Shanghai (2004-06) J.C. Sancho y S. Madridejos.	
7.2.3	Parroquia de Santa Mónica, Rivas Vaciamadrid (2000-09) I. Vicens y J.A. Ramos	
7.2.4	Parroquia de la Consolación, Córdoba (2004-10) I. Vicens y J.A. Ramos	
7.2.5	Centro Parroquial de Santa Josefa de Miriblla, Bilbao (2005-08) IMB Arquitectos	
7.3	LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DE RAFAEL MONEO EL TIPO COMO HERRAMIENTA	345
7.3.1	Catedral de Nuestra Señora de los Ángeles, Los Ángeles (1995-2004) Rafael Moneo	
7.3.2	Parroquia del Iesu en Riberas de Loiola, Donostia (2008-11) R. Moneo	
8	SINTESIS PARCIALES	369
8.1	NUEVA POSICIÓN EN LA CIUDAD	373
8.2	LA ESTRUCTURA DEL ESPACIO DE CELEBRACIÓN	385
8.3.	EL LUGAR DE RELACIÓN	399
8.4.	LA IMAGEN DEL TEMPLO	405
8.5.	EL ESPACIO ESTEREOTÓMICO	409
8.6.	LA LITURGIA COMO PROGRAMA SACRO	415
8.7.	LA LUZ COMO SIGNO DE REVELACIÓN	421
8.8.	DEL ESPACIO TÁCTIL AL ESPACIO LUMINOSO	427
8.9	LOS NUEVOS MEDIOS DE SIGNIFICADO	431
9	CONCLUSIONES	435
10	BIBLIOGRAFÍA	447
11	ANEXOS	461

RESUMEN

La arquitectura religiosa de la segunda mitad del siglo XX ha experimentado una de las mayores transformaciones a lo largo de su historia. Los principales factores que la propiciaron fueron la irrupción de las vanguardias artísticas, el Movimiento Moderno y su renovación de la arquitectura; la vuelta a los fundamentos originales de la liturgia auspiciada por el Movimiento Litúrgico, concretada en las disposiciones del Concilio Vaticano II; y el definitivo cambio de una sociedad rural a una sociedad urbana.

En este trabajo se propone una lectura de la arquitectura religiosa española a través de los aspectos que se entienden relevantes en la transformación sufrida en estas últimas décadas. Se establecen tres bloques generales, en los que se analiza el nuevo espacio de celebración, la inserción del templo en la ciudad y el paso de la abstracción del espacio a la reinterpretación del tipo.

La nueva liturgia hacía que la atención se centrara en el altar y la asamblea se situara alrededor de ese centro de gravedad. Pero los cambios introducidos en el Concilio Vaticano II, que gracias a la colaboración entre arquitectos y religiosos ya habían sido experimentados de forma previa en algunas realizaciones, fueron más allá en la modificación de la organización del espacio de celebración. La importancia que adquiere la liturgia de la palabra, en paralelo a la liturgia eucarística, hace que la disposición procesional de los espacios tradicionales deje de tener sentido. La dimensión longitudinal del espacio pierde importancia frente al eje transversal, que permite señalar la importancia de cada foco litúrgico a lo largo de la celebración. Se trata de establecer un nuevo tipo arquitectónico que potencie la participación activa de los fieles.

El cumplimiento de los requerimientos litúrgicos no se manifiesta únicamente en la estructura interior sino que acompaña todas las operaciones del proceso. La modificación de la sociedad hizo que ya no se tratara solo del templo y su función celebrativa, sino que se pretendía crear un nuevo centro social imbricado en la vida del barrio, con espacios para la catequesis y salas con vocación asistencial.

Con la búsqueda de la esencialidad los espacios pasaron a despojarse, hasta aparecer casi vacíos, reducidos sus elementos simbólicos al mínimo. Los elementos que aparecen en el templo son los que colaboran a generar el ambiente adecuado para la celebración. De este modo se aprecia con mucha mayor intensidad su valor simbólico y se ayuda así al desarrollo del culto. Todo esto vino acompañado también de una nueva forma de aproximarse a la arquitectura, que mediante una estudiada disposición de los materiales y la luz conseguía una abstracción que favorecía la integración de las artes en la concepción del espacio arquitectónico, y así devolver el significado al espacio. Pero con el tiempo se ha vuelto a recuperar las formas de la tradición. No se ha encontrado el modo de identificar al fiel con el espacio moderno. Por eso hay otra línea de trabajo en la arquitectura religiosa que ha optado por actualizar las tipologías tradicionales a través de una interpretación contemporánea de sus elementos.

Con este análisis se pretenden detectar las diversas estrategias de proyecto que permitan establecer las bases para la construcción de un nuevo modelo de templo adaptado a la sociedad a la que sirve.

ABSTRACT

The religious architecture of the second half of the twentieth century has experienced one of the greatest transformations throughout its history. The main factors that led to it were the eruption of the artistic avant-garde, modernism and renewal of architecture; the return to the original foundations of the liturgy under the auspices of the Liturgical Movement, embodied in the depositions of the II Vatican Council; and the final change from a rural society to an urban society. This work presents a reading of Spanish religious architecture through the aspects that are considered relevant in the transformation undergone in recent decades. They are established three general blocks, that analyze the new space of celebration, the insertion of the temple in the city and the passage of abstraction of space to reinterpretation of the type.

The new liturgy has made to focus attention on the altar and the assembly will be around that center of gravity. But the modifications made at Vatican II, that due to the collaboration between architects and religious were already experienced in advance in some realisations, went further in changing the organization of space for celebration. The importance acquired by the liturgy of the Word, parallel to the Eucharistic liturgy, has made the traditional processional spaces became obsolete. The longitudinal dimension of space becomes less important compared to the transverse axis, which allows to point out the importance of each liturgical focus throughout the celebration. It is establishing a new architectural type which promotes the active participation of the faithful.

The new liturgy focused attention on the altar and the assembly will be set around that center of gravity. But the changes made at Vatican II, that due to the collaboration between architects and religious were already experienced in advance in some realisations, went further in changing the organization of the space for celebration. The importance acquired by the liturgy of the Word, parallel to the Eucharistic liturgy, makes the traditional processional spaces become meaningless. The longitudinal dimension of space is less important compared to the transverse axis, which allows to point out the importance of each liturgical focus throughout the celebration. It establishes a new architectural type which promotes the active participation of the faithful.

The fulfillment of the liturgical requirements are not manifested only in the inner structure but accompanies all the process operations. The change of the society made no longer treat only the temple and its celebratory function, but it is intended to create a new social center embedded in the life of the neighborhood, with spaces for catechesis and rooms with care vocation.

With the search of essentiality spaces passed to shed, to appear almost empty, its symbolic elements reduced to the minimum. The items that appear in the temple are collaborating to create the right atmosphere for the celebration. Thus its symbolic value is seen with much more intensity and thus helps the development of the cult. All this came also accompanied by a new way of approaching architecture which, through a studied arrangement of the materials and the light, was getting an abstraction that favored the integration of the arts in the conception of architectural space, and thus return the meaning into space. But over time the forms of tradition has been regained. It has not been found a way to identify the faithful with the modern space. So there is another line of work in religious architecture that has chosen to update the traditional types through a contemporary interpretation of its elements.

This analysis is intended to detect the various project strategies that establish the bases for the construction of a new temple model adapted to the society it serves.

1. INTRODUCCIÓN

La arquitectura religiosa de la segunda mitad del siglo XX ha experimentado una de las mayores transformaciones del modelo a lo largo de su historia. Los principales factores que propiciaron esta renovación fueron la irrupción de las vanguardias artísticas, el Movimiento Moderno y su renovación de la arquitectura; la vuelta a los fundamentos originales de la liturgia auspiciada por el Movimiento Litúrgico, concretada en las disposiciones del Concilio Vaticano II; y el definitivo cambio de una sociedad rural a una sociedad urbana.

En este trabajo se quiere analizar esta tipología desde el importante cambio que supone el Concilio Vaticano II en la construcción de templos, tanto desde el punto de vista del programa litúrgico, con las consecuencias que tiene para la definición de los espacios, como desde las modificaciones de jerarquía en la sociedad y el modo en el que se traducen en la inserción del templo en la ciudad.

Esta reforma de la liturgia, que proponía un retorno a los valores fundamentales de la misma, se transmitió a la realización de espacios de culto. Los templos proyectados durante las décadas de los 50 y 60 se desarrollaron en este ambiente de renovación, en medio de un debate intenso, y supusieron la cristalización de unas ideas que venían fraguándose desde inicios del siglo XX. En muchos casos los arquitectos se situaron en primera línea de la renovación litúrgica, plasmando en las iglesias unas ideas que todavía no habían sido reflejadas en documentos oficiales de la Iglesia católica, y que de ese modo pasaban al centro de la discusión, consiguiendo así impulsar una renovación integral de la celebración. La modificación de la estructura de la sociedad, que supuso un gran desplazamiento de población entre el campo y la ciudad, hizo que la presencia del templo en los nuevos desarrollos dejara de tener la relevancia que históricamente había mantenido. Esto se unió a una adaptación de la estructura organizativa de la Iglesia católica, que potenció la parroquia como modelo propio para asumir estos cambios. Ya no se trataba solo del templo y su función celebrativa, sino que se pretendía crear un nuevo centro social imbricado en la vida del barrio. Esto dio lugar a la aparición de centros parroquiales que incluían espacios para la catequesis y salas con vocación de asistencia social.

[1.1] Marie-Alain Couturier y Le Corbusier.
El dominico dirigía la revista L'Art Sacré, una influencia importante en la obra religiosa del arquitecto suizo.

[1.2] Le Corbusier. Capilla de Notre Dame d Haut, en Ronchamp (1950-55)
Fotografía exterior del templo.

2. DE KIRYAKON A ECCLESIA. EL TEMPLO COMO LUGAR DE LA ASAMBLEA

El Concilio Vaticano II supuso la culminación de una corriente renovadora dentro de la Iglesia, que tiene su origen en el retorno a las fuentes litúrgicas originales y su interpretación a través del Movimiento Litúrgico. Esta búsqueda pone su atención en resaltar la importancia de la comunidad que se reúne a celebrar.

Uno de los cambios que proponía el Movimiento Litúrgico era romper la distancia entre el clero y el pueblo. Se resaltaba la importancia de la asamblea unida en la celebración, tal y como hacían las primeras comunidades cristianas. Se pasaba de la adoración a un lugar sagrado, en el que lo sagrado es lo que en él se aloja y el propio espacio, en el que se supone la presencia constante de Dios, a un espacio que queda activado por la presencia del pueblo de Dios que celebra la eucaristía. En la comunidad reside el carácter sagrado y no en el edificio. Esta es una de las principales diferencias del cristianismo respecto a otras religiones. Es el templo del Espíritu Santo, de la comunidad. En las zonas a las que primero llegó el cristianismo, y por tanto con una mayor relación con los orígenes del mismo, la palabra iglesia proviene etimológicamente de Ecclesia, asamblea, mientras que allí donde el cristianismo llegó tardíamente, y por tanto ya había sido contaminada por el contacto con otras religiones, la palabra proviene de Casa del Señor, Kiryakon (kirche en alemán, church en inglés). Esto influyó en la percepción que se tenía del templo, tanto en su estructura interna como en la posición y relevancia de este en la sociedad, y por tanto en la ciudad. Es por eso que una vuelta al origen de la comunidad cristiana tiene que llevar aparejado un importante cambio en el espacio de celebración.

Los documentos surgidos del Concilio no hacían referencia a la configuración espacial que mejor respondería a los cambios surgidos en la liturgia. Se hacía referencia a la participación activa de los fieles y a la funcionalidad litúrgica, pero no había ninguna instrucción concreta. Pero el proceso de renovación de la liturgia estuvo siempre ligado a la aplicación arquitectónica

- [1.1] de los postulados reformistas, desde alguna de las conferencias episcopales más activas, como la alemana o la francesa. La arquitectura moderna tenía entre sus principios la funcionalidad, por lo que el programa pasa a tener una importancia decisiva, y en la tipología religiosa dicho programa
- [1.2] queda definido en la liturgia. Es interesante destacar la relación entre Le Corbusier y los dominicos, tanto por la importancia de los proyectos que surgieron de la misma, como por el hecho de que el arquitecto se apoyó en los conocimientos de los religiosos, y estos le guiaron en el proceso de proyecto de sus obras religiosas, desde Ronchamp a la capilla del Hospital de Venecia. Algunas de las decisiones arquitectónicas de Le Corbusier ayudaron a consolidar alguno de los cambios que se introducían en la estructura de la celebración. El equipo de Le Corbusier llegó a estar muy familiarizado con el programa sacro, y así se puede ver en la capilla del hospital, donde la estructura interna del espacio y disposición de los focos litúrgicos ayudan a entender la transformación de la liturgia y el significado de cada uno de los elementos.

En España hay que destacar las figuras, entre otros, de José María García de Paredes, Javier Carvajal o Francisco Javier Sáenz de Oíza, que incorpo-

[1.3] Javier Carvajal y José María García de Paredes. Parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles, Vitoria (1957-60)
Fotografía del interior de la nave, desde el eje longitudinal del espacio.

[1.4] Miguel Fisac. Iglesia parroquial de Santa Ana, Moratalaz (1965-66)
Fotografía del interior del templo.

[1.3] raron el lenguaje moderno en la arquitectura religiosa, pero que, en cambio, no parecían participar de la discusión sobre la renovación de la liturgia, o al menos no teorizaron sobre ello. Otro de los principales artífices del impulso de la arquitectura moderna fue Miguel Fisac, que realizó una serie de templos en los que con su capacidad formal y plástica consiguió unos espacios que renovaron la tipología y cortaron en cierto modo con la tradición. Pero no hacía especial mención a la renovación programática que estaba teniendo lugar. En cambio, cuando proyectó Santa Ana de Moratalaz (Madrid) sí explicó que había modificado el espacio interior debido a las innovaciones en la liturgia. Señaló cómo las nuevas disposiciones necesitaban de un nuevo tipo de espacio. La celebración había pasado de estar centrado en el altar a tener un foco de atención móvil, que cambiaba entre los distintos puntos de la celebración. La atención de los fieles se desplazaba entre esos focos litúrgicos. Fisac entendía que el eje principal del espacio pasaba a ser el transversal, frente al longitudinal vinculado a la anterior liturgia. También el edificio pasa a ser un conjunto de edificaciones que no se limitan al templo, sino que incluye todo un complejo parroquial en el que realizar la actividad catequética y social que pretende la jerarquía. En posteriores templos no mantuvo todos estos cambios y volvió a algunas soluciones espaciales ya experimentadas anteriormente. Santa Ana queda, por tanto, como una muestra de cómo abordar la nueva liturgia, como un “manifiesto” de la arquitectura inmediatamente posconciliar.

[1.4] Este trabajo de investigación parte de ese momento, de la configuración espacial y urbana que propone Miguel Fisac en Moratalaz. De su justificación de las decisiones proyectuales basadas en las determinaciones de la liturgia. En este punto, se emparenta con la obra religiosa de Le Corbusier. Proponen un nuevo tipo arquitectónico. En el caso de Fisac, ha cambiado el sentido tradicional del espacio. Ya no prima la verticalidad, la sección no gana altura hacia el presbiterio, sino que es la luz la que potencia su presencia, la que proporciona la dimensión vertical. Se trata de un espacio horizontal, de escala humana, que queda cualificado en los principales puntos por la luz natural.

Se plantea una nueva relación del edificio con el entorno, ya que se evita una posición predominante y se propone una más integrada en la vida del barrio y que acoge locales no solo relacionados con la celebración sino con la vida pastoral de la parroquia.

El análisis que se realiza destaca la importancia que la aproximación al lugar tiene a la hora de proyectar y de cómo cada una de las decisiones que se adopta a lo largo del proceso se apoya en la correcta implantación del edificio. El cumplimiento de los requerimientos litúrgicos no se manifiesta únicamente en la disposición interior de cada uno de los elementos necesarios para la celebración, sino que acompaña todas las operaciones del proceso.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN EN EL CONTEXTO ACTUAL.

Se abordan en este punto los trabajos de investigación relacionados con el tema a tratar. Como señalaba el catedrático de Composición Arquitectónica de la ETSAM Adolfo González Amezqueta: “el día que se acometa la labor de historiar la lucha española de posguerra por la arquitectura moderna no cabe duda que ocupará una posición de gran importancia la arquitectura religiosa”.

Eso ocurrió así hasta finales de los años 60, y basta analizar las publicaciones recientes para constatar que el estudio de la arquitectura religiosa es pertinente.

2.1.- Tesis doctorales, estudios y bibliografía sobre arquitectura sacra.

2.1.1.- Tesis doctorales y trabajos de investigación.

Existen varias tesis doctorales que se han adentrado en los últimos años en el análisis de esta tipología, cada una de ellas con un enfoque particular.

Paloma Gil Giménez publicó el libro “El templo del siglo XX”, resultado de su tesis doctoral “La idea del templo en la arquitectura del siglo XX”, realizada en la ETSA de Valladolid durante el curso y dirigida por Antón Capitel. Es un trabajo que hace hincapie en la forma de abordar la tipología sagrada desde los parámetros de la Modernidad y hace referencia a las posibles motivaciones que llevaron a los constructores de los templos de la primera mitad del siglo XX a optar por un determinado tipo de expresión formal. Es una interesante reflexión sobre los modos de expresión y las herramientas con las que cuenta el arquitecto para aproximarse al templo. No aborda el proyecto de templo desde el punto de vista de la liturgia, ya que no se ciñe a los edificios realizados para la religión católica, pero realiza interesantes análisis sobre la obra sacra de Le Corbusier y esboza una panorámica sobre las principales obras de la arquitectura española.

La primera obra sobre arquitectura religiosa española del siglo XX puede considerarse el extenso trabajo de Eduardo Delgado Orusco, “Arquitectura Sacra Española. 1939-1975”, dirigido por Miguel Ángel Baldellou en la ETSAM. El texto analiza los templos católicos en la época franquista, con un pormenorizado análisis de la gran mayoría de los ejemplos construidos o proyectados en toda la geografía española. Sitúa estos ejemplos dentro de su entorno histórico y sociológico. El trabajo de documentación es exhaustivo, por lo que es un trabajo imprescindible para analizar cualquier edificio de la época.

La tesis de Esteban Fernández Cobián es el otro gran trabajo relacionado con la arquitectura religiosa española. Tiene por título “El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea” y fue realizada en la Universidade da Coruña, que realiza un análisis de la tipología religiosa católica entre los años 1950 y 1970. Es un estudio pormenorizado de las principales obras construidas en España durante esa época, que coincide con el máximo desarrollo de la tipología. Realiza una interesante puesta en contexto de cada una de las obras analizadas, con textos de los arquitectos responsa-

bles, y análisis de obras similares.

Estructura el texto en torno a las principales tipologías católicas, y en cada una de ellas identifica un edificio clave, que sirve de base para estudiar a su autor, y de forma menos detallada señala otros ejemplos menos emblemáticos que ayudan a comprender mejor la situación en la cual se realizó cada una de las obras. Es otro texto clave en la historiografía de la tipología sacra española.

A partir de estas investigaciones, han surgido otras que profundizan en alguno de los aspectos que quedaban señalados o esbozados en los anteriores. Silvia Blanco Agüeira ha realizado la tesis “Rodolfo García-Pablos. La Construcción del Espacio Sagrado”, en la Universidade da Coruña, dirigida por Esteban Fernández Cobián, y leída en octubre de 2009. En ella se analiza la figura de Rodolfo García-Pablos, con atención especial a su obra religiosa, vinculada desde los inicios al régimen franquista, primero dentro del programa de reconstrucción de las iglesias dañadas durante la guerra civil, y posteriormente relacionada con el movimiento renovador impulsado por el arzobispo Casimiro Morcillo. De hecho, una vez fallecido éste no volvió a recibir encargos para la realización de nuevos templos. Los primeros trabajos están muy influidos por la estética que se pretendía imponer desde el régimen, pero posteriormente fue evolucionando hacia una aceptación de los valores y estética de la arquitectura contemporánea, y va eliminando lo accesorio de su arquitectura, para llegar a una depuración del lenguaje asociable a la arquitectura realizada por los principales arquitectos responsables de la renovación de la arquitectura española.

Se señala en la tesis que el contacto de García-Pablos con los principales artistas vinculados al padre Aguilar y a José Luis Fernández del Amo (José Luis Sánchez, Pablo Serrano, etc) fue el desencadenante del cambio de actitud del arquitecto, al ponerle en contacto con las corrientes renovadoras del arte sagrado en España. El arquitecto, conocedor de la liturgia y de los movimientos renovadores previos al Vaticano II, elaboró una serie de puntos sobre los que debía, a su entender, bascular la realización de un templo católico.

Se hace especial hincapié en la iglesia de los Sagrados Corazones de Madrid, principal obra del arquitecto. El interés de esta obra es el que, según la arquitecta, le hizo profundizar en la obra de Rodolfo García-Pablos, y la señala como el edificio en el que mejor se valoran sus logros en el desarrollo de la tipología sacra, así como la lucha entre corrientes conservadoras y modernizadoras que se producen entre los artistas participantes.

En esta tesis aparece una capítulo que lleva por título “Los Nuevos Requerimientos Litúrgicos”, en el que se analiza el nuevo espacio litúrgico y cómo cada elemento pasa a tener una importancia especial, al mostrar distintas presencias de Cristo en el templo, cambiante a lo largo de la celebración, por lo que el espacio pasa a ser pluridireccional. La diferenciación de la celebración asamblearia de la devoción privada y la adoración al Santísimo Sacramento, obligan a pensar una nueva posición del Sagrario, ubicado dentro de una capilla específica, que se empleará también para las misas de diario.

La obra de Miguel Fisac ha sido muy estudiada, principalmente en las tesis de los profesores de la ETSAM Francisco Arqués (La forma y el ornamento

en la obra arquitectónica: el Centro de Estudios Hidrográficos de Miguel Fisac : un para qué, un cómo y un no sé qué) y de Alberto Morell (Forma, espacio y construcción en la arquitectura de Miguel Fisac), ambas dirigidas por el catedrático Alberto Campo Baeza.

Parte de la tesis de Alberto Morell queda reflejada en el libro “Miguel Fisac: El espacio dinámico”, que se centra en la investigación espacial realizada por el arquitecto en la iglesia de la Coronación de Vitoria (1957-60) y que supone en cierto modo un punto final en una cierta forma de entender el espacio sagrado preconiliar. A partir de este proyecto, Miguel Fisac asume como propias algunas de las reflexiones que llevarán a los postulados del Concilio Vaticano II, y pasará por tanto a proyectar de un modo distinto los espacios religiosos, que quedará definido por primera vez en el concurso para la Parroquia de San Esteban Protomártir de Cuenca, y que tendrá su máxima expresión quizá en Santa Ana de Moratalaz, Madrid.

En este texto, Alberto Morell analiza la evolución del proyecto de Fisac, desde las primeras aproximaciones a la ocupación del solar y la ubicación del templo en el mismo hasta la solución final. Se estudian los croquis y las modificaciones que el arquitecto introduce en templo, tanto en la disposición de los elementos como en la materialidad de los mismos para que la iglesia sea una plasmación fiel de la idea que tiene Fisac respecto a la liturgia preconiliar: convergencia hacia el altar, direccionalidad, etc.

La tesis de Luis Burriel Bielza, “Saint-Pierre de Firminy-Vert. El edificio como objet-à-réaction-émouvante”, dirigida por Ignacio Vicens, y leída en la ETSAM en marzo de 2010, es un exhaustivo trabajo de análisis del proceso proyectual de Le Corbusier, en el cual se estudian los croquis, lecturas y planos de la última de las iglesias proyectadas por el Atelier, paralizada y no construida tras el fallecimiento de le arquitecto suizo, pero finalizada en el año 2009 por su colaborador Jose Oubriere.

El autor quiere rastrear la iglesia de Saint-Pierre en la obra de Le Corbusier y viceversa, estudiar sus teorías cosmológicas, unir la búsqueda de lo poético con la resolución de los problemas tangibles, y las referencias a lecturas y viajes de Le Corbusier, y en particular, la importancia de la revista L’Art Sacré en la obra religiosa del arquitecto. El trabajo analiza el proceso proyectual de Le Corbusier, y propone que en cada obra del arquitecto aparecen trazas de obras anteriores, y que todas son un compendio de muchos de los temas que le interesaron a lo largo de su carrera.

Luis Burriel ha consultado, como hace Alberto Morell con la documentación de la iglesia de Vitoria, los croquis y planos originales del proyecto, y ha podido acceder a la biblioteca de la Fundación Le Corbusier. Ha cotejado apuntes en los croquis con los textos que en esa época estaban disponibles en la biblioteca, argumentando con datos las tesis del autor. Se encuentran ciertos temas que interesan de forma particular a Le Corbusier y cómo éstos tienen reflejo directo en su obra. Se puede comprobar que no sólo las obras de arquitectura, sino obras de poesía, o la revista L’Art Sacré, son fuente de inspiración para el arquitecto a la hora de desarrollar su trabajo.

La utilización tan exhaustiva del archivo hace que en ocasiones no se tome la necesaria distancia respecto al objeto estudiado e impide una valoración crítica del edificio analizado. En ocasiones se echa en falta un análisis crítico de la iglesia, comparándola con el resto de la arquitectura de Le Corbusier, estableciendo un grado de calidad de la obra respecto a los principales

referentes de la trayectoria de Le Corbusier.

También hubiera sido interesante que se comparara esta iglesia con la corriente renovadora que recorría en esos momentos la arquitectura religiosa católica, en las proximidades del Concilio Vaticano II. Se hace una especial referencia a los textos de la revista *L'Art Sacré*, muy importante en la gestación de la renovación de la liturgia que supondría el Concilio.

Finalmente es muy interesante que la tesis se desarrolle en el proyecto (y por el proceso proyectual) realizado en el Atelier durante la vida de Le Corbusier, pero hubiera sido un buen colofón mostrar las maravillosas imágenes que el autor ha realizado de la obra terminada bajo la dirección de Jose Oubrierie.

La tesis de Luis Burriel ayuda a centrar el trabajo que se pretende desarrollar, y reafirma en cierto modo la intención de la investigación, ya que nos enseña cómo un arquitecto declarado ateo, con intereses cosmogónicos más que religiosos, es capaz de entablar un diálogo con sus comitentes y logra transmitir, bien es cierto que a través de su personal visión de la arquitectura y del mundo, buena parte de los requerimientos litúrgicos que éstos le señalan.

También estudia la iglesia de Firminy-Vert la tesis de Marwan Chaverra, "La dimensión plástica de los elementos primarios. Église Saint-Pierre de Firminy-Vert 1960-1965". En ella se estudian las distintas versiones del proyecto de Le Corbusier, y se analizan los cambios que los requerimientos de los comitentes, y el modo en el que en el Atelier encajan cada uno de los elementos para conseguir un edificio que responda al modelo de templo que es capaz de engarzar la idea cosmológica de Le Corbusier con el nuevo tipo de iglesia que buscan los dominicos que le asesoraban. No tiene la densidad conceptual del trabajo de Luis Burriel, pero recoge bien el proceso de proyecto en cada una de sus etapas.

Ricardo Gómez Val ha desarrollado en la Universitat Politècnica de Catalunya la tesis doctoral "La construcción de templos parroquiales en Barcelona entre 1952 y 2000". En ella analiza desde los principales aspectos de proyecto las iglesias realizadas en la ciudad condal en la segunda mitad del siglo XX. Se parte de un estudio de la implantación de los templos, para pasar a la morfología de las iglesias, con un análisis de respuesta espacial a las determinaciones de la liturgia, para terminar con los aspectos estructurales y constructivos. También se detalla el estado actual de los edificios, que permite analizar la calidad de los medios empleados para su construcción. Se trata de un estudio muy estructurado que permite analizar de forma sistemática los factores que influyen en el proyecto religioso, y los modos de afrontar la resolución final del mismo.

La tesis de Elena García Crespo, "La revista ARA: arte religioso actual (1964-1981) se centra en la historia de esta publicación y recoge las principales realizaciones analizadas a lo largo de sus años de vida, que permiten establecer un hilo conductor para el desarrollo de un estudio sobre la tipología religiosa en España.

El trabajo de Mauricio Bergamo y Mattia del Prete, "Espacios Celebrativos. Estudio para una arquitectura de la iglesias a partir del Concilio Vaticano II",

realizado dentro del trabajo de investigación sobre la “La dimensión simbólica de la iglesia contemporánea”, en el Departamento di Progettazione Architettonica, del Istituto Universitario di Architettura di Venezia, durante los años 1991, 1992 y 1993, incide en que la aplicación de la reforma litúrgica del Vaticano II se limitó a una serie de puntos comúnmente conocidos: empleo de la lengua vulgar para la proclamación de la Palabra, la celebración “coram populo”, mientras que se han obviado otros problemas relacionados con la configuración de los espacios celebrativos, como la disposición de la asamblea, el ambón, la sede, la posición del altar, por no hablar del tabernáculo o de la fuente bautismal.

Es interesante el análisis litúrgico que realiza el texto, pero está muy condicionado por los principios del Camino Neocatecumenal, con un retorno al primitivismo, cuyos resultados están alejados de la arquitectura contemporánea.

Fuera del campo estricto de la arquitectura, la Tesis de Luis Aymá González “Estética de la Arquitectura Sacra Contemporánea. Una aproximación desde la filosofía relacional”, se desarrolló en la Universidad Complutense de Madrid el año 2003, y fue dirigida por Alfonso López Quintas, filósofo, seguidor de Romano Guardini y de los impulsores del Movimiento Litúrgico, que durante los años 60 realizó varias colaboraciones con la revista Arquitectura, analizando los aspectos más culturales de la arquitectura. Luis Aymá posteriormente ha estado vinculado al Grupo de Investigación Paisaje Cultural - Intervenciones Contemporáneas en la Ciudad y el Territorio de la Universidad Politécnica de Madrid.

El trabajo intenta llegar, según comenta Silvia Blanco en su tesis “...al fundamento antropológico que subyace en la necesidad de dar expresión en forma de edificio a la experiencia de lo sagrado.”

Es interesante el análisis de la expresión del concepto sagrado que realiza Luis Aymá, pero el trabajo pierde fuerza cuando investiga sobre arquitectura contemporánea y cuando trata de relacionar sus conocimientos filosóficos con la crítica arquitectónica.

En el año 2015 Jesús García Herrero ha defendido en la ETSAM la tesis doctoral “La arquitectura religiosa de Luis Cubillo de Arteaga (1954-1974)”. Un trabajo pormenorizado sobre la obra de uno de los principales constructores de templos en España, centrado sobre todo en la ciudad de Madrid. Sus realizaciones solían ser templos que contaban con escasos medios, pero son interesantes por la relación que Cubillo tenía con la oficina del arzobispado, fruto de la cual fueron una serie de instrucciones para la construcción de iglesias, que permitían establecer unas directrices que orientaran a los arquitectos a la hora de afrontar el proyecto religioso. Se relacionó con varios de los arquitectos estudiados en esta investigación, cuyas realizaciones son citadas en el texto.

2.1.2.- Publicaciones generales.

Un texto de referencia que señalan varios de los textos anteriormente citados es “Europäischer Kirchenbau: 1950-2000 = European Church Architecture”, de Wolfgang Jean Stock, en el que se analiza una serie de los principales templos construidos en Europa, y en el que se incluyen textos

de diversos autores sobre lo que supone la arquitectura religiosa, y el estado actual de la misma, desde el propio diseño de espacios hasta la importancia de la relación con el arte actual.

Se han publicado varias obras relacionadas con la obra religiosa de Le Corbusier, desde varios puntos de vista. Se destaca la importancia de la relación de Le Corbusier con la orden dominica a través de la publicación *L'Art Sacré*, recogida en la obra de Esteban Fernández Cobián y Luis Burriel Bielza, "Le Corbusier: proyectos para la Iglesia Católica", con un análisis de los templos desde el punto de vista de la liturgia. Se aborda la forma construida de las iglesias construidas en hormigón, en "Sacred concrete: the churches of Le Corbusier", de Samuel Flora, o se pone la atención en el modo que se relacionan con la luz en "Cosmos of Light. The sacred architecture of Le Corbusier", de Henry Plummer.

2.1.3.- Publicaciones periódicas, revistas especializadas.

Durante las últimas décadas, la presencia de los edificios religiosos en las publicaciones periódicas de arquitectura ha sido escasa. Dos números monográficos de la revista *Arquitectura Viva*, otro monográfico en la revista *Arquitectura*, y la aparición con cuentagotas de proyectos en estas publicaciones o en otras como *El Croquis*. Esta revista realizó dos tomos a modo resumen de sus primeros años de existencia, en los cuales no aparecía ningún ejemplo de arquitectura religiosa española contemporánea, a excepción de la rehabilitación de una pequeña iglesia rural.

En la revista *Arquitectura Viva* se han publicado las principales realizaciones de los arquitectos españoles en los sucesivos anuarios que se han editado, pero a pesar de la revitalización de la tipología en los últimos años, no se ha vuelto a realizar un número especial que reflexione sobre la misma.

La revista *En Blanco* dedicó un número especial a la arquitectura religiosa realizada en hormigón armado, y recoge alguno de los templos analizados en este trabajo de investigación.

2.2.- Congresos sobre arquitectura religiosa.

Asimismo se ha impulsado por parte del Obispado de Orense y del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia el Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea, del cual se han celebrado cuatro ediciones, la primera de las cuales está recogida en el libro "Arquitecturas de lo sagrado. Memoria y proyecto", editado por Esteban Fernández Cobián. Las dos primeras ediciones realizaron una panorámica sobre el estado de la arquitectura religiosa europea, desde los inicios del Movimiento Litúrgico hasta realizaciones más recientes, mientras que las dos últimas se han especializado cada una en una temática concreta. La tercera edición se centró en los nuevos retos de evangelización y las arquitecturas efímeras, y la cuarta en la arquitectura religiosa realizada en el continente americano.

En diciembre de 2014 la AADIPA del Colegio Oficial de Arquitectos de Catalunya dedicó su XXXVII Curset Jornadas Internacionales sobre Intervención del Patrimonio Arquitectónico al Patrimonio Sacro, no solo en su rehabilitación sino también en la creación de nuevos espacios religiosos. Fue organizado por Ricardo Gómez Val y a lo largo de tres jornadas se pudo apreciar el enfoque contemporáneo desde el que se están afrontando varios proyectos de rehabilitación o reaprovechamiento de espacios, y la intensa relación que existe en varios de los nuevos templos entre espacio y liturgia. Destacó la presencia de Rafael Moneo y Mario Botta, que explicaron su producción religiosa.

Fuera del campo de la arquitectura religiosa destacan los congresos organizados por la Fundación Alejandro de la Sota. Con motivo del centenario del nacimiento del arquitecto, la Fundación decidió promover un foro de encuentro en el que se recuperaran las figuras de los pioneros de la arquitectura española contemporánea, la primera y segunda generación de arquitectos titulados tras la guerra civil. Se han celebrado tres ediciones, la primera abarcaba la figura completa de estos pioneros, aunque cada ponencia o artículo se centrara en aspectos concretos de su trayectoria, mientras que las dos segundas se han ceñido al estudio de una obra específica. En todos los años ha destacado la importancia de la arquitectura religiosa dentro de la recuperación de la modernidad en España, con varias obras analizadas en las ponencias públicas.

3 METODOLOGÍA

“El procedimiento para hacer la arquitectura lógica es bueno: se plantea un problema en toda su extensión, se ordenan todos los datos que se hacen exhaustivos teniendo en cuenta todos los posibles puntos de vista existentes. Se estudian todas las posibilidades de resolver el problema de todas las maneras posibles. Se estudian todas las posibilidades materiales de construir lo resuelto en lo que ya han entrado estas posibilidades. Un resultado obtenido: si es serio y si es verdad el camino recorrido, el resultado es Arquitectura”¹

Se propone una lectura de la arquitectura religiosa española a través de los aspectos que se entienden relevantes en el cambio que sufrió la tipología en la segunda mitad del siglo XX. La investigación arranca en los años inmediatamente posteriores a la celebración del Concilio Vaticano II, con los cambios que introdujo en la liturgia y por tanto en la celebración. Se establecen tres bloques generales, centrados en los principales factores de la evolución experimentada en la construcción de iglesias.

- 1.- El nuevo espacio de celebración.
- 2.- La inserción del templo en la ciudad.
- 3.- De la abstracción a la reinterpretación del tipo.

Tres aproximaciones acumulativas, en las que cada una de ellas incluye a la anterior. Todos los templos analizados responden a estos aspectos, pero lo hacen con mayor o menor intensidad, y para cada bloque se eligen los que en su realización han podido definir de un modo más claro una de las respuestas ante el proyecto.

A la hora de analizar cada uno de los templos se pretende aplicar un método ordenado de análisis, para tratar de abordar cada proyecto seleccionado bajo las mismas condiciones. Para ello tratamos de basarnos en la propuesta que realizó Antonio Miranda, en su “Guía para un trabajo académico”²:

- “Percepción ecuaníme”, aproximación y conocimiento para a través de una visión distante, que defina sus elementos y su contexto.
- “Descripción sustancial”, todo aquello que sirva para responder a la pregunta “¿cómo es?”
- “Análisis jerárquico”, ¿qué tiene?
- “Dialéctica interpretativa”, mirada a través de síntesis parciales, que permitan contestar a la pregunta “¿qué representa en función con la interpretación elegida?”
- “Síntesis integral” o poética, que intente obtener leyes estructurales, comunes a varias obras.

1 Sota, Alejandro de la. “Por una arquitectura lógica” Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme, 152 (1982), 13 En: OLMOS GÓMEZ, Víctor. Vivencias y Divisiones. El Gimnasio Maravillas de Alejandro de la Sota. 2010

2 “Antonio Miranda Regojo, Ni Robot Ni Bufón: Manual Para La Crítica de Arquitectura. Madrid. 1999

Para este trabajo de investigación se adaptará del siguiente modo:

- Selección de los templos a estudiar. Recopilación de la documentación gráfica y teórica disponible³ para su análisis, y visita a los edificios para completar con la vivencia del espacio, la necesaria referencia al usuario que en ocasiones es difícil de comprender en la representación arquitectónica⁴.
- Una descripción detallada de los distintos edificios dentro de cada uno de los bloques. Para que esta descripción sea lo más ordenada y amplia posible, se completa con el método didáctico que expuso Dietmar Eberle, arquitecto austriaco y Catedrático de Proyectos en la ETH de Zurich, en "From City to a House. A Design Theory"⁵. Dicho texto fue empleado como método crítico por Víctor Olmos en su tesis doctoral sobre el Gimnasio Maravillas de Alejandro de la Sota. Se enfrenta al proyecto de arquitectura en cinco temas: lugar, estructura, envolvente, programa y materialidad, ordenados y combinados progresivamente. Parte de la necesaria interpretación de la inserción del edificio en el lugar y las relaciones que se establecen entre los distintos aspectos que conforman el proyecto, y cómo se integran para producir la obra de arquitectura. Están ordenados según la influencia que el paso del tiempo, y por lo tanto los cambios que puedan suceder en el uso del edificio, tiene en cada uno de los factores. Víctor Olmos señala que podría intercambiarse el orden de alguno de los puntos, pero que sin embargo no se debe obviar la importancia que tiene el usuario del edificio y que no está implícito en ninguno de ellos. Esta lectura nos permite aproximarnos a un entendimiento completo de la arquitectura.
- Se estudia cómo los proyectos responden a los tres temas expuestos y se establecen así una serie de analogías y se señalan las particularidades de cada templo. De este análisis pueden detectar las diversas estrategias de proyecto.
- Finalmente una vez desentrañados esos mecanismos, se pueden encontrar los aspectos básicos del programa sacro y establecer el modo en el que se puede afrontar la construcción de una iglesia que esté integrada en la época que le corresponde, sin perder las señas de identidad que la conectan con la historia de la religión católica.

3 Se ha tratado de realizar entrevistas con los autores de los edificios, en los casos que era posible, para entender su modo de abordar el programa sacro y comprender las circunstancias que rodearon la realización de los proyectos. Se pudo conversar con Ignacio Vicens, Rafael Moneo, Emilio Tuñón y Jesús Leache. También se contactó con Rafael Fernández del Amo (hijo de José Luis y colaborador en su etapa final) y Rodolfo García-Pablos Ripoll (hijo y colaborador en dos de los templos analizados) que facilitaron la documentación que tenían disponible sobre los proyectos, alguna de ella inédita. Andrés Perea facilitó la documentación que aún conservaba sobre los dos proyectos que elaboró.

4 "Puede que con las fotos y los dibujos quepa intuir el espacio de Col·levalenza, pero leer arquitectura es siempre una arriesgada operación, que debe acometerse con tiento y paciencia, pues se corre el peligro de caer en apresuradas abstracciones que nos alejan del fin que se persigue cuando se estudia una obra de arquitectura: suplir, en lo posible, la realidad física del espacio." Moneo, R. 1967. Iglesia en Col·levalenza. Arquitectura 105: 9-13

5 Dietmar Eberle, Von Der Stadt Zum Haus Eine Entwurfslehre = from City to House a Design Theory (Zürich: GTA Verlag, 2007).

3.1 RELACIÓN JUSTIFICADA DE TEMPLOS A ANALIZAR

1 LA TRANSFORMACIÓN DEL ESPACIO CELEBRATIVO

Parroquia de Nuestra Señora de la Coronación, Vitoria (1957)

Alejandro de la Sota

Primer proyecto de un templo de Alejandro de la Sota no vinculado a pueblos de colonización, situado en un nuevo barrio de la ciudad de Vitoria. Conforme a los cambios que se introdujeron en la liturgia, y tomando como referencia la experiencia de nuevas iglesias en Centroeuropa, principalmente Alemania, Sota propuso una nueva disposición del espacio, ordenado alrededor del altar, y enmarcado en una volumetría cúbica sin referencias formales a la tradición.

Concurso para la Parroquia de San Esteban Protomártir (1960)

A. de la Sota.

Evolución de la propuesta de Vitoria, donde el espacio alrededor del altar se ordenaba en una planta totalmente centralizada, con el altar como centro geométrico del espacio. Este se disponía dentro de un volumen cilíndrico, iluminado cenitalmente por una cubierta traslúcida.

Concurso para la Parroquia de San Esteban Protomártir.(1960)

José María García de Paredes

Es el primer acercamiento de García de Paredes a la tipología religiosa en solitario, tras hacerlo con Rafael de la Hoz en la capilla del Colegio Aquinas, y con Javier Carvajal en la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles, en Vitoria, y el Panteón de los Españoles en Campo Verano, Roma.

En el mismo concurso de Cuenca, uno de los momentos clave en la evolución de la arquitectura religiosa en España, García de Paredes proyectó un espacio isótropo, en el que una retícula de pilares ordenaba el espacio, y eliminaba las referencias al tipo basilical tradicional.

Parroquia de Nuestra Señora de Fuencisla, Madrid (1961-65)

J.M. García de Paredes

Este templo es una evolución de la propuesta para Cuenca. Se construye un espacio isótropo, en el que el módulo constructivo de pilares y lucernarios organiza el espacio. Es uno de los mejores ejemplos de arquitectura religiosa producida en España, que simboliza la introducción en la modernidad con la mirada puesta en la tradición constructiva y espacial propia del país.

Convento de Nuestra Señora de Belén, Málaga. (1961-65)

J.M. García de Paredes

Iglesia de un edificio conventual, insertado en el ensanche de Málaga. El arquitecto abandona las propuestas de Cuenca y Almendrales y proyecta un espacio de configuración tradicional desarrollado en el eje longitudinal del templo, pero en el que las proporciones potencian una expansión en el eje transversal.

“Podría ser este edificio, en suma, el que mejor lograra ilustrar la sabia sensatez de un arquitecto capaz de anteponer cuánto de ajeno tiene lo específico y particular de cada propuesta al interés personal y subjetivo por

una investigación determinada”⁶

Las dos realizaciones de García de Paredes se encuentran catalogadas en el Registro Docomomo Ibérico, Lugares públicos y nuevos programas.

Capilla del Colegio del Pilar, Madrid (1959-64)

Luis Moya y José Antonio Domínguez Salazar

Tras una carrera en la que proponía continuar la tradición clásica, Luis Moya entendió que los cambios en la liturgia debían llevar aparejada una nueva disposición espacial. Sin abandonar su compromiso con la construcción proyectó un templo que asimila los conceptos de la nueva arquitectura religiosa.

Parroquia de los Sagrados Corazones, Madrid (1965-69)

Rodolfo García-Pablos

En este proyecto se muestra el interés de la jerarquía católica madrileña por construir un templo en el que la arquitectura y el arte contemporáneos se incorporen a la iglesia. Se trataba de un edificio con gran presupuesto (muy superior al que disponían los arquitectos que proyectaban parroquias en los barrios periféricos de la ciudad) situado en un barrio de clase alta. Rodolfo García-Pablos consolidaba su evolución desde un lenguaje tradicional, y proyectó un espacio que enlazaba con la mejor arquitectura de su tiempo.

Parroquia de S. Francisco Javier y S. Luis Gonzaga, Madrid (1965-68)

R. García-Pablos

Miguel Fisac defendía que el espacio para la nueva liturgia debía de estar organizado en su sentido transversal, para potenciar el carácter asambleario del templo y poner de relieve la dinámica de una celebración que ya no se centraba exclusivamente en el altar, sino que se desplazaba entre los focos litúrgicos.

García-Pablos proyectó un templo rectangular en el que el presbiterio se dispone en uno de los lados largos, y el acceso no se produce de modo frontal, sino en diagonal. Se abandona el espacio procesional tradicional. Estos templos están incluidos en el Registro Docomomo Ibérico, Lugares públicos y nuevos programas.

Parroquia de San Pedro Claver, Madrid (1970-71)

R. García-Pablos

El último templo construido por García-Pablos, en el que volvió a una disposición marcada por su eje longitudinal, pero en el que propuso un espacio con un gran cuidado en la construcción con una paleta limitada de materiales.

Capilla del Colegio Pío Latino Americano, Roma (1967)

Julio Lafuente

En un intento para construir un espacio asambleario, Julio Lafuente construyó un espacio centralizado, despojado de ornamentación, en el que la luz destaca la importancia del presbiterio como núcleo alrededor del cual

6 Sánchez Lampreave, Ricardo. García de Paredes: una idea perseverada. En: Los brillantes 50, 165.

se organiza la celebración. Las reflexiones que realizó en este proyecto sobre el programa sacro son el origen de su principal obra, el Santuario de Collevaleza.

Santuario del Amor Misericordioso, Collevaleza (1968)

J. Lafuente

Para un santuario de peregrinación Lafuente propuso un espacio centralizado que quedaba modificado en el eje longitudinal para resolver las grandes afluencias. Una serie de capillas cilíndricas rodeaban el elemento central del presbiterio y focalizaban toda la atención en ese espacio, en una inteligente unión entre una planta centralizada y una longitudinal tradicional. Destaca por su posible influencia posterior en la Catedral de Los Ángeles de Rafael Moneo.

Parroquia de la Araucana, Madrid. (1970-71)

L. Moya

Se trata de un complejo parroquial, en el que el templo se rodeaba de edificaciones destinadas a usos auxiliares y que se dispuso de modo orgánico en el terreno. El espacio de la iglesia se organiza a través de una serie de muros de fábrica paralelos, perforados por arcos parabólicos que definen un eje transversal. En este templo Moya abandonó toda referencia al lenguaje tradicional y creó un espacio definido únicamente por la construcción. Es una obra destacada en una de las principales guías de arquitectura religiosa europea, "Christian Sacred Buildings in Europe sin 1950", de Wolfgang Jean Stock.

Parroquia de la Santísima Trinidad, Madrid (1982)

Andrés Perea y Cristóbal Vallhonrat

En una época en la que había descendido el interés por la tipología religiosa, Perea realizó su primera aproximación a la misma. Tuvo que intervenir en un templo inconcluso. Sólo se había construido la cripta, y con una operación de rasgado y posterior cosido de esa caja de hormigón propuso un espacio centralizado en el que la luz cenital organizaba el templo.

Parroquia en Badajoz (1984)

A. de la Sota y Gerardo Ayala

Proyecto en el que Sota abandonó la planta centralizada a favor de una disposición tradicional, en la que sin embargo destacaba la dimensión transversal del espacio. Otros arquitectos tomarán como referencia esta disposición planteada por Sota.

Centro Parroquial de San León Magno, Madrid (2000)

Ricardo Sánchez Lampreave

Se trata de un programa complejo que incluye templo, parroquia y una residencia para sacerdotes jubilados. Gran parte de su interés deriva de las distintas versiones del proyecto, que ofrecen varias opciones de la configuración del espacio de celebración, con una de ellas muy adecuada a la nueva celebración.

Proyecto de Iglesia en El Ejido, Almería (1983)

Ignacio Vicens, Carlos Rubio Carvajal y Enrique Álvarez-Sala

Primera aproximación de uno de los arquitectos que más ha estudiado el programa sacro en las últimas décadas. La evolución de la arquitectura religiosa de Vicens es una búsqueda de este espacio centralizado.

Capilla en Residencia de Ancianos, Alcázar de San Juan (1995-97)

Ignacio Vicens y José Antonio Ramos

Se trata de la primera obra de carácter religioso construida por el equipo. Plantea un espacio cúbico, en el que destaca la disposición de los focos litúrgicos a lo largo del eje transversal del espacio, que se dilata para permitir el carácter participativo del templo.

Parroquia de la Santísima Trinidad, Collado Villalba (1997-2000)

I. Vicens y J.A. Ramos

Repite la disposición general del espacio, con un presbiterio al fondo del mismo, pero con un desarrollo transversal para destacar el carácter multifocal de la celebración. Se trata de un espacio más horizontal que la capilla, al reducir la altura del interior del templo.

Parroquia de Santa Mónica, Rivas Vaciamadrid.(1997-2009)

I. Vicens y J.A. Ramos

A lo largo de su carrera, Vicens ha defendido que la planta centralizada es la más adecuada a la nueva liturgia. En un solar alargado, planteó un proyecto con el presbiterio en el centro y la asamblea a ambos lados, reinterpretación de modelos barrocos. Se trata de una propuesta no realizada.

Oratorio en la Universidad de Navarra, Pamplona (1997)

I. Vicens y J.A. Ramos

Una reinterpretación de la propuesta de Rivas, para un espacio más reducido, en el que la posición del presbiterio queda destacada por una tronera que introduce la luz del sur en el interior.

Parroquia del Buen Pastor, Ponnerrada (2005-11)

I. Vicens y J.A. Ramos

Tras varias realizaciones, esta es la primera en la que Vicens puede retomar la planta centralizada. Es un proyecto de gran abstracción, en el que la luz tiene una función catequética de explicar la estructura interna de la celebración.

2 DE KIRCHE A ECCLESIAE. LA PARROQUIA EN LA CIUDAD

Concurso para Centro Parroquial en Monbau, Barcelona (1963)

Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales

Primera realización religiosa del equipo inserta en una trama urbana. Dispusieron los elementos de tal modo que crearan un espacio urbano en el que la parroquia, no tanto como templo sino como motor de actividad social en sus locales auxiliares, fuera centro del entorno en el que se sitúa. Para ello plantearon una ocupación extensiva del solar, estrategia que sería utilizada posteriormente por Corrales en solitario.

Parroquia de Jesús Maestro, Valencia (1964-67)**R.V. Molezún y J.A. Corrales**

Conjunto integrado en una manzana de ensanche. Destaca por la configuración espacial interior, en la que el presbiterio queda situado en una posición central dentro del templo, rodeado por la asamblea a dos lados. Este templo se encuentra catalogado en el Registro Docomomo Ibérico, dentro de Lugares públicos y nuevos programas.

Parroquia de Nuestra Señora de Moratalaz, Madrid (1962-67)**José Antonio Domínguez Salazar**

Este complejo destaca por la adecuada articulación entre el templo y los distintos usos vinculados a la parroquia, así como la integración en el entorno y la correcta escala.

Aparece destacado entre las principales realizaciones madrileñas de su época en la revista Arte Sagrado Actual (ARA)

Parroquia de Nuestra Señora del Cielo, Madrid (1969-71)**J.A. Domínguez Salazar**

Una realización con muchos puntos en común con la anterior, con la misma estrategia de ocupación extensiva del solar.

Parroquia de la Resurrección en el polígono de Elviña, A Coruña (1969-74) J.A. Corrales

Primera obra en solitario de Corrales, fuera de las realizadas en poblados de colonización. Completa las actuaciones de la Unidad Vecinal 3 en el barrio de las Flores y destaca por su interpretación de la inserción en un entorno de bloques en altura y su ocupación extensiva del solar, a partir de una trama geométrica que organiza y estructura todo el conjunto. El espacio muestra una disposición alejada de la tradición y engarzada en la organización general del edificio.

Parroquia de la Misericordia, Madrid (1971-74)**J.A. Corrales**

De nuevo Corrales vuelve a organizar el conjunto con una trama geométrica definida por una estructura que resuelve desde la cubierta la disposición interna del espacio, a través de la iluminación.

Parroquia de María Inmaculada, Madrid (1978)**R.V. Molezún y J.A. Corrales**

Última realización religiosa del equipo, en la que vuelven a un espacio longitudinal tradicional, en el que combinan los dos modos de entender la arquitectura religiosa que habían proyectado a lo largo de su carrera.

Destaca por la implantación en el lugar, integrando templo y complejo parroquial.

Parroquia de Santa Irene, Madrid (1983-85)**Manuel e Ignacio de las Casas**

Este templo se integra en un entorno de viviendas sociales desde una implantación que ocupa todo el solar bajo una cubierta que unifica los distintos usos del complejo, en una operación similar a la que realizara Corrales en Elviña, con un lenguaje constructivo que reinterpreta la tradición española.

Parroquia de Santa Teresa de Jesús, Tres Cantos (1981-93)

Andrés Perea

Se resuelve el conjunto a partir de la creación de un recinto que define un espacio propio de la parroquia. El programa construido queda definido bajo una cubierta que define los espacios y la imagen exterior del templo.

Es una obra seleccionada por Wolfgang Jean Stock como una de las más destacadas de España en los últimos 50 años, y figuró en las principales revistas y guías de arquitectura española de la época, lo que hace que destacara como realización más importante en el campo religioso desde principios de los años 70.

Concurso de Centro Parroquial en Ademuz, Valencia (2002)

Emilio Tuñón y Luis García Mansilla

De nuevo se observa una ocupación extensiva del solar, en la que todas las edificaciones quedan englobadas en un recinto común y comparten imagen exterior. El conjunto se articula desde una operación formal a priori. El templo tendría una planta de cruz griega y alrededor de esa figura se organiza el resto de construcciones.

Parroquia de San Jorge, Pamplona (2000-08)

Fernando Tabuenca y Jesús Leache

Se resuelve el proyecto desde su presencia urbana. Leache y Tabuenca tomaron la decisión de que el atrio del conjunto, el que servía de relación entre la iglesia y la parroquia, pasara a ser un núcleo de relación entre el ámbito público y el ámbito privado.

Es una de las realizaciones más notables de los últimos años, estando recogida en la muestra organizada por el Ministerio de Fomento "1975-2010. Arquitectura española. Construyendo en democracia"

3 DE LA ABSTRACCIÓN A LA REINTERPRETACIÓN DEL TIPO

Parroquia de Nuestra Señora de la Luz, Madrid (1966-67)

José Luis Fernández del Amo

En este templo Fernández del Amo consiguió uno de los más acertados ejemplos de arquitectura adaptada a las nuevas determinaciones surgidas del Concilio Vaticano II. El arquitecto había apostado por el arte abstracto y la integración de éste en la arquitectura contemporánea. Se trata de un espacio depurado, con los mínimos elementos, que quedan cualificados por el tratamiento de la luz.

Parroquia de San León Magno, Murcia (1969-70)

J.L. Fernández del Amo

Una obra que parte de principios similares al anterior templo, pero que sin embargo no consigue alcanzar su calidad, por una elección de materiales incorrecta y la falta de integración de las artes.

Parroquia en Irún (2001) y Parroquia en la Tenerife, Pinto (2003-05)

Juan Carlos Sancho y Sol Madríguez

Se analizan dos implantaciones de un mismo proyecto, con mínimas va-

riaciones. Ante un solar que define un templo alargado, de disposición tradicional, los arquitectos optan por resolver la envolvente desde una mirada contemporánea, basada en el pliegue de superficies de hormigón. Esta operación había tenido como resultado uno de los espacios religiosos más destacados de la última década y los autores trataron de trasladar desde la pequeña escala de la capilla de Valdeacerón a templos de mayores dimensiones.

Parroquia en Qingpu, Shanghai (2004-06)

J.C. Sancho y S. Madridejos

Repite el concepto del pliegue, pero se ilumina desde de los laterales del templo, resueltos con cerramiento traslúcido que introduce una luz difusa. La cubierta plegada orienta la mirada hacia el presbiterio y e introduce matices en la iluminación del espacio.

Parroquia de Santa Mónica, Rivas Vaciamadrid (2000-09)

I. Vicens y J.A. Ramos

Cuando el arzobispado rechazó el proyecto de planta centralizada, los arquitectos reinterpretaron la tipología tradicional desde la integración de las artes en el conjunto. Tomaron un elemento como el retablo y lo transformaron en la fuente de luz del interior del templo. Y gracias a la intervención de los artistas se convierte en un espacio adecuado a su tiempo.

Parroquia de la Consolación, Córdoba (2004-10)

I. Vicens y J.A. Ramos

En esta iglesia repitieron estrategia, reinterpretando en esta ocasión las pinturas en el techo de los templos tridentinos para dirigir la atención de la asamblea sobre el presbiterio.

Centro Parroquial de Santa Josefa de Miribilla, Bilbao (2005-08)

IMB Arquitectos

En este templo, de pequeño tamaño, los arquitectos optaron por utilizar de un modo contemporáneo la vidriera tradicional, decodificando el lenguaje de color que matiza el espacio.

Catedral de Nuestra Señora de los Ángeles, Los Ángeles (1995-2004)

Rafael Moneo

“Queríamos una iglesia que pareciese una iglesia.” Para Rafael Moneo era difícil construir una catedral sin resonancias históricas. Para ello recurre a los símbolos reconocidos y a reinterpretar los espacios históricos que le marcaron para conseguir un templo contemporáneo.

Parroquia del Iesu en Riberas de Loiola, Donostia (2008-11)

R. Moneo

Para su primer templo parroquial Moneo vuelve a partir del tipo, la planta en cruz griega para concebir un espacio vertical que vuelve a emparentar con las iglesias tradicionales, pero integra en su concepción el arte contemporáneo. Logra una iglesia moderna, que interpreta el programa litúrgico y lo integra dentro de una promenade architecturale que permite entender el significado de la celebración.

4.1 LE CORBUSIER. ARQUITECTURA RELIGIOSA

“La arquitectura religiosa de Le Corbusier ha sido más importante para la historia de la arquitectura en general que para la propia arquitectura religiosa” Christian Norberg-Schulz¹

Los intereses teóricos de Le Corbusier le mantuvieron alejado del proceso de renovación del espacio religioso católico ligado al Movimiento Litúrgico antes de la segunda guerra mundial. Pero una vez que los dominicos franceses contactaron con él para la realización de sus obras religiosas, éstas se pueden encuadrar en el importante papel que jugó la arquitectura en los años previos a la celebración del Concilio Vaticano II. El análisis que aquí se realiza tiene que ver con ese intercambio de ideas con la orden dominica. Cómo Le Corbusier aporta su visión cósmica de la idea de un templo y cómo los dominicos le muestran el sentido litúrgico de la celebración. Le Corbusier no compartía los principios de la religión católica, pero supo escuchar a los dominicos para la realización de los espacios religiosos. En este caso podemos apreciar la importancia decisiva del cliente. La orden dominica francesa optó por contactar con los principales arquitectos del momento para que la iglesia tuviera a su disposición las mejores realizaciones. A través de la revista *L'Art Sacré* Le Corbusier pudo comprender el funcionamiento del rito católico. Pero también dispuso de un catálogo visual en el que el arquitecto encontraría inspiración². En los templos que realice no utilizará “los cinco puntos para la nueva arquitectura”, la gramática de Le Corbusier para una nueva forma de proyectar. Pero como señala Nicolás Maruri, hay una serie de sobreentendidos, unos puntos ocultos, que ayudan a garantizar una nueva arquitectura: la luz que da forma a los espacios, el necesario contrapunto a la planta libre que es el espacio vertical, las comunicaciones verticales que permiten la percepción del movimiento desde la altura, la relación con la naturaleza y la promenade architecturale³. Con este modo de aproximarse a la arquitectura religiosa Le Corbusier consigue espacios que conectan su obra con la historia de la iglesia católica⁴.

1 Los principios de la arquitectura moderna (Madrid: Reverte, 2005), 223

2 “En primer lugar, la revista ofrecerá multitud de referencias formales y plásticas cuya potencia expresiva conquistará el particular universo personal de Le Corbusier”. Burriel Bielza, Luis. *Saint-Pierre de Firminy-Vert a través de la influencia de L'Art Sacré*, en *Le Corbusier: proyectos para la iglesia católica*, p 190.

3 Nicolás Maruri González de Mendoza, *La Cabina de La Máquina: Evolución Del Espacio Vertical En Los Proyectos Domésticos de Le Corbusier* (Madrid: N. Maruri, 2006). 239

4 Para una lectura más exhaustiva y detallada de cada uno de los proyectos, es imprescindible acudir a las tesis de Luis Burriel sobre *Saint-Pierre en Firminy-Vert*, Alejandro Vírveda sobre el convento de la Tourette y María Cecilia Byrne sobre el Hospital de Venecia.

[4.1] Interior de la capilla de Notre Dame du Haut, en Ronchamp, con el muro sur a la derecha.

[4.2] Planta de la capilla, orientada al norte.

4.1.1 CAPILLA DE NOTRE DAME DU HAUT, RONCHAMP (1950-55)

La capilla de Notre Dame du Haut en Ronchamp es un elemento escultórico y a la vez un espacio excavado como una cueva. Está relacionado con el sentido sagrado universal, de reunión del hombre con el cosmos. Rafael Moneo considera que Ronchamp es una obra insuperable, una cima de la arquitectura pero difícilmente imitable⁵. La capacidad de evocación de esta capilla que trajo consigo una proliferación de intentos de repetir sus logros, principalmente su libertad formal⁶, que no eran sino una aproximación superficial a las formas de la capilla, pero olvidaban el profundo sentido sagrado del recinto. Como señalaban en L'Art Sacré, en muchos encargos religiosos los arquitectos buscaban en el programa sacro un vehículo de expresión, y no entendían la naturaleza del espacio religioso⁷.

En Ronchamp la cubierta comprime y se eleva sobre el espacio interior, flota sin tocar los muros. Esta cubierta domina el interior, a la vez que al exterior señala la presencia del templo y protege al mismo tiempo el altar situado sobre la fachada este. El resto del recinto queda delimitado por [4.1] muro perforado como fachada sur, y tres capillas semicilíndricas orientadas a norte (baptisterio), este y oeste.

Le Corbusier se aleja de las referencias visuales a la arquitectura religiosa tradicional y elimina los principales elementos simbólicos. Solo coloca una cruz y una imagen de la Virgen en un nicho, que permite que sea contemplada simultáneamente desde el interior y el exterior. Le Corbusier reflexionó sobre la posición de la cruz, y finalmente, años después de la consagración del templo, la desplazó de su posición inicial, frente al altar, alineada con su eje, a un lateral, entre él y la Virgen. Esto permitía que el sacerdote rodeara el altar y pudiera celebrar de cara al pueblo. Además la nueva ubicación de la cruz permitía que se jerarquizara el espacio y se destacaba la importancia de cada uno de los elementos: el altar, la cruz y la Virgen. El altar es el foco principal del espacio pero la liturgia se apoya en varios símbolos durante su desarrollo. El tratamiento de la luz hace que haya cambiado el tradicional movimiento procesional del templo. Ya no es el cuerpo el que se dirige al altar, sino que es la mirada la que recorre todo el edificio. [4.2] "Visitar este edificio, al contrario que otros, parece implicar dar vueltas alrededor y

5 "El ejemplo más importante de arquitectura religiosa contemporánea es Ronchamp. La experiencia de su vivencia es la más intensa de todas. Y su atrevimiento, y su desafío. Ronchamp es el referente inalcanzable para cualquier arquitecto que trate de abordar el tema sacro. La Tourette puede llegar a pensarse, como arquitectos entendemos que podemos llegar a realizar una obra como la iglesia del convento, pero nunca Ronchamp." Entrevista con Rafael Moneo.

6 Lo que Luis Moya denominaba ronchampitos.

7 "Para volver de nuevo a las recientes realizaciones parece que a veces el deseo de construir una iglesia redonda o triangular o emplear el hormigón o tal material haya precedido en el espíritu de algunos arquitectos al verdadero conocimiento del programa. Esta libertad excesiva se explica más que se justifica: el arquitecto que a lo largo de años, trabajó sobre las VPO, acoge a menudo el proyecto de una iglesia como una posibilidad de expresarse, él, con una total libertad (...) la forma elegida es pura en el origen, pero el arquitecto, consciente de su inadaptación, la envilece para plegarla a las exigencias espirituales y funcionales del edificio sagrado: nuevo fracaso" L'Art Sacré, "Les bases d'un étude critique" n° 3-4 Noviembre-Diciembre 1956.

En Burriel Bielza, L. 2010. Pag 97

[4.3] Interior de la capilla del Convento de Santa María de la Tourette, desde la zona destinada a los religiosos.

[4.4] Planta y sección de la capilla, y su posición dentro del conjunto del convento.

en cambio permanecer estático en el interior girando sobre uno mismo”⁸.

4.1.2. CONVENTO DE SANTA MARÍA DE LA TOURETTE (1953-1960)

- [4.3] En el convento de la Tourette la iglesia es una boîte a miracles⁹. Un espacio prismático, cerrado al exterior, tensado por la luz que se introduce en su interior. La nave se muestra desnuda, con un único elemento destacado, que es el altar. El presbiterio se encuentra elevado sobre seis escalones y el propio altar sobre otros dos más. Esta importancia del altar viene demandada por las nuevas interpretaciones que de la liturgia hace el movimiento litúrgico. El altar pasa a ser el centro de gravedad del espacio. Como contraposición al eje longitudinal, en el lugar donde se sitúa el altar se genera un nuevo eje transversal que aloja la sacristía y el volumen lateral con el altar para la Reserva Eucarística, vinculada visualmente con el altar pero fuera del presbiterio. La cruz se sitúa entre ambos elementos. Tras el altar del sagrario se sitúan los altares auxiliares para las celebraciones simultáneas de los monjes. De nuevo podemos apreciar cómo Le Corbusier tiene presentes las indicaciones que le realizan los dominicos. La posición del altar está centrada en el templo, pero no por el deseo de construir un espacio
- [4.4] centralizado sino por el hecho de que se trata de una iglesia conventual, con un coro para los monjes y otro menor, secundario en importancia, para los fieles que acudan desde el exterior del convento. El espacio combina la tradicional disposición longitudinal con un importante desarrollo en la dimensión vertical, para conseguir lo que Le Corbusier denominaba el espacio indecible¹⁰. Toda la capacidad de emocionar del espacio, más allá de las adecuadas proporciones del mismo se confía al tratamiento de la luz. En este sentido, las principales aberturas funcionan como un reloj solar, que marcan no solo el recorrido del sol durante el día, sino durante todo el año. La visión cósmica de Le Corbusier entronca con alguno de los fundamentos católicos, en este caso el ciclo del año litúrgico, con las diferentes intensidades y posiciones de la luz dentro del templo. Cada uno de estos recintos es iluminado de un modo distinto y señalan su posición gracias a esta iluminación. Las fuentes de luz y el tratamiento del color de los paramentos de la capilla lateral hacen que, pese a la importancia que tiene el altar, siempre esté presente la Reserva Eucarística, y permite que el espacio se expanda en el eje transversal a la nave¹¹.

8 Monteys, Xavier. La capilla de Ronchamp, supongo. Comentarios sobre el texto de James Stirling: Ronchamp: Le Corbusier's Chapel and the crisis of Rationalism.

9 “...una cajita mágica que contenga todo lo que vuestro corazón pueda desear. (...) El interior del cubo está vacío pero vuestro espíritu inventivo lo llenará con todo aquello que constituya vuestros sueños...” Le Corbusier, Obras Completas. Tomo VII

10 “El espacio habitado tiene unas cualidades más allá de las puramente geométricas. Cualidades que le confieren un significado más profundo, aunque éstas tengan como desencadenante principal la geometría. El espacio indecible del que habla Le Corbusier, desencadenado por su perfección y que trasciende al espacio definido por sus dimensiones para alcanzarla”. Le Corbusier, El espacio indecible.

11 “En el interior del templo de la Tourette se tiene la sensación de estar en un recinto limitado por un alargado prisma rectangular. Sin embargo, existen una serie

[4.5] Fotografía del interior de la iglesia desde la zona para el público, con la capilla lateral, iluminada cenitalmente a la derecha.

[4.6] Sección de una de las propuestas previas de la iglesia de Saint-Pierre en Firminy-Vert.

La parte superior del templo aparece en penumbra, un techo plano, ligeramente inclinado hacia el oeste. Sobre el coro se abre un único lucernario que rompe la penumbra y dirige la mirada hacia las alturas, donde se antoja inalcanzable. En la esquina de los muros sur y este se abre un hueco en toda la altura de la caja, orientado a sur y que dirige la luz solar hacia el punto el altar y la capilla lateral. No se muestra el origen de la luz, y a la vez que deja en penumbra el muro este por lo que de nuevo la luz potencia un efecto de trascendencia, al no controlar su origen. En la parte superior del muro oeste, sobre el órgano, una ranura horizontal permite que entre la luz de poniente en los días de verano. Esta luz rasante llega hasta el muro opuesto y hace que la cubierta flote sobre todo el espacio. Una ranura vertical en la unión entre la capilla y la nave ilumina de luz anaranjada este espacio en la puesta del sol y cierra el ciclo solar diario.

La pureza conceptual y la sobriedad con la que se muestra el hormigón y el resto de elementos de la iglesia también guardan relación con el deseo de austeridad, sencillez y pobreza que buscaba el Movimiento Litúrgico.

4.1.3 SAINT-PIERRE DE FIRMINY-VERT (1960-2006)

La visión cosmogónica del rito católico que tenía Le Corbusier lo asociaba a dos movimientos, uno longitudinal y otro vertical. Esta era una nueva manera de entender el espacio sagrado más allá de la mera transposición del símbolo de la cruz que conforma el sustrato formal y conceptual sobre el que se sustentan la mayoría de las iglesias cristianas. Por un lado se plantea un espacio vertical y por otro un desplazamiento horizontal hacia el este, y así se fusionaban “dos maneras de entender el espacio litúrgico: un progreso espiritual y una elevación contemplativa”¹² Todo ligado a la promenade architecturale. Su evolución acaba siendo la helicoide que conforma Saint Peirre.

Le Corbusier en un momento se muestra reacio a realizar la iglesia de Firminy al no entender completamente los fundamentos de la religión católica (Ronchamp respondía a su idea cósmica del templo¹³, la capilla de la Tourette no es sólo una iglesia, sino que se trata de un templo situado en un convento) y no se veía capaz de reflejar ese sentimiento. Pero cuando finalmente acepta el encargo, allí proyecta su primera (y única) parroquia.

La iglesia de Saint-Pierre es la culminación del conjunto de Firminy Vert, el más importante complejo de obras de Le Corbusier en Europa y la materialización de alguna de sus ideas urbanísticas. El proyecto se vio muy

de elementos que interfieren en la geometría de la nave y producen una realidad múltiple. Los dos primeros son la cripta y la sacristía, ambas planteadas no como células independientes del espacio principal, sino como partes comprometidas con él. Dicho compromiso está fundado en la organización de un recorrido transversal al eje de la nave mayor, u en la manipulación plástica de los planos separadores de la secuencia cripta-altar-sacristía. En dicha secuencia Le Corbusier produce un juego similar al que establece con el claustro respecto a todo el monasterio; porque si con las galerías transforma el recorrido tradicional en forma de anillo, en el templo su intención es alterar la idea del transepto.” GIL, P. 1999. El templo del siglo XX, 115

¹² En Burriel Bielza, L. 109.

¹³ Señala Esteban Fernández Cobián que Le Corbusier realizó templos, y no tanto iglesias.

[4.7] Interior de la iglesia de Saint-Pierre, desde el presbiterio hacia la asamblea.

[4.8] Maqueta del Hospital de Venecia, con el cuerpo de la capilla en primer plano a la izquierda.

modificado y el recorte del presupuesto le afectó de manera importante, por lo que el resultado final dista mucho de las primeras intenciones. De hecho se completó por José Oubrierie a la muerte de Le Corbusier, y no fue finalizado hasta 40 años después del inicio de las obras. Aún así es un espacio muy interesante, con muchas resonancias de los templos bizantinos¹⁴, por ser una reinterpretación de las iglesias cupuladas, una base cuadrada sobre la que se dispone una semiesfera (un cuadrado y un círculo; la tierra y el cielo). De nuevo el centro de gravedad del espacio es el altar, anclado firmemente al suelo, y una espiral ascendente hacia la luz. En esta espiral se sitúa la asamblea, que rodea así el presbiterio, y bajo ese graderío se ubican la sacristía y la capilla de diario. De nuevo, Le Corbusier sigue las determinaciones litúrgicas que se plantean en los años previos al Concilio Vaticano II¹⁵.

[4.7]

El templo privilegia la dimensión vertical del espacio, para buscar de nuevo el espacio indecible. La luz tiene su origen más allá de ese lugar, un espacio en penumbra al que no se tiene acceso pero al que se pretende llegar. Un lucernario se abre en ese punto como símbolo de la salvación. Por otra parte, esa luz que atraviesa la penumbra tiene como principal misión destacar la presencia del altar, como elemento primordial del culto católico y de la celebración.

4.1.4 CAPILLA DEL HOSPITAL DE VENECIA (1962-66)

[4.8]

Dentro del proyecto del Hospital de Venecia, destaca la capilla, que desarrolla todo un programa religioso que incluía espacio principal de culto y capilla de diario, y una residencia para religiosos. Todo el conjunto se desarrollaba en cuatro plantas. La iluminación del templo y de la capilla de diario se consigue con grandes troneras que toman la luz en la cubierta y atraviesan las plantas para destacar la presencia de cada altar. Se planteaba como un elemento autónomo dentro del hospital, avanzado hacia el Cannaregio, y comunicado con el conjunto por una pasarela

14 “Hace falta remarcar que tradicionalmente la arquitectura cristiana se inspira de dos espacios contruidos que toman su principio de unidad de fuentes muy diversas: el espacio basilical romano y el espacio del templo oriental de significación cósmica. (...) El templo oriental toma su unidad de una concepción religiosa y cósmica. Las cosmologías se sí mismas dependen de revelaciones conjuntas de la astronomía y de la geometría. El templo es por lo tanto un universo jerarquizado. Se transforma a veces en instrumento de una suerte de gnosís mística, de una peregrinación hacia las alturas, hacia el orden perfecto del cielo empíreo. El pasaje del cuadrado al polígono y del polígono a la esfera es un movimiento ascendente que lleva los corazones hacia la perfección de lo eterno y lo inmóvil” A-M Cocagnac en L’Art Sacré, “L’Autel dans le sanctuaire”, n° 3-4 Novembre-Décembre 1955.

En Burriel Bielza, Luis. Pag 103

15 “En Saint-Pierre de Firminy-Vert, la situación del altar es capital. Desde el primer croquis, el trabajo se desarrolla con el objetivo de alcanzar la mayor intensidad posible, a través de las circulaciones, de los accesos, de la luz o de los ejes. Este protagonismo del altar viene apoyado por un profundo conocimiento de la liturgia y de los signos de la Iglesia Católica. Refleja el interés del arquitecto a la hora de contrastar las decisiones adoptadas en proyecto con la incipiente corriente reformista del Concilio Vaticano II”.

Como destaca Esteban Fernández Cobián¹⁶, merece la pena estudiar la dimensión litúrgica de esta iglesia. El atelier tenía interiorizado el programa religioso y domina los elementos que lo componen y las relaciones que se establecen entre ellos. La versión final, fechada en marzo de 1966, ya no está firmada por Le Corbusier sino por Jullian de la Fuente, el colaborador del estudio encargado del proyecto¹⁷. La estructura interna del espacio y disposición de los focos litúrgicos ayudan a entender la transformación de la liturgia, y el significado de cada uno de ellos.

El templo tiene planta cuadrada. Su disposición es centralizada, aunque evita la simetría absoluta. Así el altar se sitúa en el centro, en el cruce entre los dos ejes del cuadrado, pero ligeramente desplazado hacia una de las esquinas. Lo mismo ocurre con la puerta, ubicada en uno de los lados, pero sin ocupar el centro del paramento, desplazada para estar alineada con el altar. En otro eje se localiza la capilla del sagrario, aunque fuera del recinto principal, flotando sobre el agua. Se establecen dos ejes en los que se encuentran los principales focos litúrgicos del templo. El altar en el punto de máxima atención. Junto a la puerta se coloca el baptisterio, para señalar el rito de ingreso en la comunidad. Cerca del acceso, los confesionarios. Estos dos elementos se sitúan fuera del cuadrado principal, pero dentro de la envolvente del templo. Y en el eje perpendicular la sede y la Reserva Eucarística, para romper la linealidad tradicional y expandir el espacio en el plano horizontal. Al contrario de lo habitual, el presbiterio queda excavado en el suelo del templo y el altar parece surgir directamente del terreno¹⁸. La asamblea se organiza alrededor del presbiterio, pero no junto a la entrada sino en el lado opuesto del cuadrado, por lo que el fiel tiene que rodear el espacio del altar, en una promenade architecturale que le permite percibir la totalidad del espacio. Este movimiento tiene su eje de giro en el cañón de luz que desciende del techo e ilumina de modo intenso el altar. Todo el espacio queda dominado por esta iluminación directa sobre el presbiterio, pero existe un sistema de iluminación ambiente que consiste en una abertura perimetral sobre la lámina de agua en la que se sitúa el edificio. El movimiento del agua hace que esta luz vibre y transmita movimiento al espacio. La capilla de diario tiene una disposición longitudinal tradicional, en un espacio rectangular, con el altar al fondo del recinto. Como se ha comentado anteriormente, la iluminación se realiza con un lucernario dispuesto en cubierta, similar al que disponen las habitaciones del hospital y las celdas de los frailes. Un elemento vertical atraviesa dos plantas y lleva la luz cenital hasta el altar.

16 Esteban Fernández Cobián, *El Espacio Sagrado En La Arquitectura Española Contemporánea* (Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2006). 89

17 Como delineantes figuran Mario Botta, Silvia Pozzana y Amedeo y Antonio Pettrilli. María Cecilia O'Byrne Orozco, *El Proyecto Para El Hospital de Venecia de Le Corbusier* (Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2009). 134-135

18 "(Semper) También otorgó importancia simbólica a un elemento no espacial: el sitio, inseparable de los trabajos con el suelo, al que remiten los usos simbólicos de la palabra fundación o cimiento. La vinculación de esta teoría con elementos fenomenológicos tuvo fuertes connotaciones sociales y espirituales. El origen en el suelo remite al altar y, como tal, es el nexo espiritual de la forma arquitectónica."

FRAMPTON, K., "Llamado Al Orden. En Defensa de La Tectónica" *Architectural Design* 60 No 3-4, 1990

4.2 MIGUEL FISAC. UNA BÚSQUEDA

“La mayor aportación de Fisac a la arquitectura española contemporánea fue la metamorfosis que produjo en el edificio eclesial, algo especialmente notorio en lo que se refiere a la sobriedad y al énfasis poético en las formas, a la simplificación del ritual religioso o a la mejora de la comunicación entre los fieles y el oficiante, adelantándose a muchas de las proposiciones sistematizadas luego a partir del Concilio Vaticano II”¹.

En España hay que destacar las figuras, entre otros, de José María García de Paredes, Javier Carvajal o Francisco Javier Sáenz de Oíza, que incorporaron el lenguaje moderno en la arquitectura religiosa, pero que en cambio, no parecían participar de la discusión sobre la renovación de la liturgia, o al menos no teorizaron sobre ello. Otro de los principales artífices del impulso de la arquitectura moderna fue Miguel Fisac, que realizó una serie de templos en los que con su capacidad formal y plástica consiguió unos espacios que modernizaron la tipología y cortaron con la tradición². Tampoco en sus primeros proyectos hacía especial mención a la reforma litúrgica que estaba teniendo lugar, aunque muchas de las soluciones que proyectaba sí estaban en las propuestas que se planteaban en Centroeuropa, y que fueron decisivas en los cambios que se introdujeron tras el Concilio. Para sus primeras iglesias Fisac estimaba que era necesario que los fieles se sientan atraídos hacia el altar, por lo que el arquitecto debe fomentar que la atención se dirija de forma natural hacia ese punto³. Aquí refleja el cambio de jerarquía que se produce en la celebración, donde la eucaristía pasa a ser el momento principal de la liturgia. Para señalar esa importancia del altar, y para potenciar el sentido procesional de la liturgia, Miguel Fisac recurre a la geometría y en cierto modo, aunque lo omita en sus explicaciones, a un efecto escenográfico. Los muros convergen hacia el presbiterio, y la sección crece en altura según avanza hacia el mismo. El espacio del presbiterio, el que tradicionalmente ocuparía el ábside, pasa a estar fuertemente iluminado, frente a una nave que permanece en un ambiente de penumbra. Para evitar toda distracción, se reducen los elementos simbólicos al máximo, y se elimina todo elemento decorativo que no tenga que ver con la sencillez constructiva y con el mejor uso de los materiales⁴.

1 Fernández Cobián, E. 2006. El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea, 268

2 “Se trata de una relectura imaginativa y muy personal que, al prescindir de cualquier imposición simbólica en la configuración de las plantas –cruz griega, cruz latina, nave-salón-, al acudir a esquemas sectoriales y al hacer converger las miradas de los asistentes en el altar, conseguía que se produjera una óptima percepción del culto que posibilitaba la vivencia del misterio”. Fernández Cobián, E. 2006. 272

3 “Esta disposición, sagrada y dinámica hacia un punto, yo estimo que exige del arquitecto no una escenografía, sino sencillamente una ayuda, una disposición morfológica o de luz que ayude a ese dinamismo” Fisac Serna, Miguel “Teologado de San Pedro Mártir de los PP Dominicos en Madrid”, *Arquitectura*, 17 (1960) 10

4 “Se trata de hacer un estuche para albergar un grupo de fieles que avanzan hacia Dios tras el sacerdote y decide tensionarlo, con los medios que la arquitectura le proporcionaba”

[4.11] Interior de la capilla del Colegio Apostólico en Arcas Reales, con el grupo escultórico de José Capuz sobre el fondo iluminado.

[4.12] Iglesia del Teologado de San Pedro Mártir, Alcobendas

4.2.1 CAPILLA DEL COLEGIO APOSTÓLICO DE LOS PADRES DOMINICOS EN ARCAS REALES, VALLADOLID (1952)

La orden dominica apostaba por la incorporación de la mejor arquitectura para la realización de sus edificios. Miguel Fisac, al igual que Le Corbusier, tuvo una importante relación con esta orden⁵, si bien no existió la importante carga teórica en torno a la renovación de la liturgia y su traslación al ámbito arquitectónico. En la Capilla del Colegio en Arcas Reales, los muros laterales convergen hacia el presbiterio, y el espacio gana en altura hacia ese punto. El presbiterio se ilumina mediante dos vidrieras laterales y un lucernario en la cubierta. Se establece así una tensión en el espacio que lo dirige hacia el altar y una vez allí se eleva, donde la fuerte iluminación disuelve la presencia de la materia⁶. La asamblea se dirige hacia el presbiterio, pero este queda todavía separado en un recinto independiente. En ese espacio destaca la presencia del grupo escultórico de la Virgen del Rosario de José Capuz. Se han reducido al mínimo los elementos decorativos, pocos más allá de ese grupo escultórico o las vidrieras de José María Labra. En el exterior la única colaboración entre Oteiza y Fisac, una imagen de Santo Domingo, fundida en aluminio. El arquitecto comenzaba a contar con los mejores artistas del momento para producir una obra completa inserta en su tiempo. La calidad de esta obra se vio refrendada por la Medalla de Oro de la Exposición de Arte Sacro de Viena de 1957, con la que la renovación de la arquitectura española encontraba su reconocimiento internacional.

4.2.2 IGLESIA DEL TEOLOGADO DE SAN PEDRO MÁRTIR, ALCOBENDAS (1954-60)

En la iglesia del Teologado de Alcobendas Miguel Fisac profundiza en su búsqueda de un nuevo espacio religioso sin referencias a la tradición. Vuelve a recurrir a las formas convergentes, aunque en este caso en una sorprendente planta hiperbólica⁷ que sitúan el presbiterio en el centro del espacio. La configuración de esta iglesia conventual con un espacio para la asamblea y otro para los dominicos, permite que el altar quede en una posición centrada. De nuevo se produce el dinamismo de los muros hacia el altar al tiempo que la iglesia eleva su altura hacia dicho punto. El exquisito techo curvado de madera dirige la luz de las vidrieras de la parte superior de

5 “Todos los proyectos de Miguel Fisac para la Orden dominica lo fueron para la Provincia de Nuestra señora del Rosario de Filipinas encargada de las misiones en Extremo Oriente. Los encargos vinieron del Provincial padre Sancho, amigo personal de San Josemaría Escrivá de Balaguer –fundador del Opus Dei- y formador de los primeros sacerdotes de esa institución, a la que Fisac pertenecía en aquel entonces.” Delgado Orusco, E. 2007, Santa Ana de Moratalaz, 1965-1971: Miguel Fisac. 22

6 Un recurso espacial muy similar al que realizara en la Parroquia del Espíritu Santo en Madrid (1942-48), aunque ya había abandonado el lenguaje clásico de su primera obra religiosa.

7 “El estudio de la mejor agrupación de los fieles alrededor del altar –preocupación con gran presencia y motor de la renovación espacial de la arquitectura sacra en Europa- acabó dibujando una planta de generación hiperbólica, verdaderamente revolucionaria para su momento” Delgado Orusco, E. 2007, 32

[4.13] Interior de la iglesia del Teologado de San Pedro Mártir. Destaca el techo de madera que se eleva hacia el altar, sobre el que flota el Cristo de Pablo Serrano.

los muros hacia el punto de máxima intensidad que es el lucernario sobre el presbiterio. Pese al importante tamaño del templo, Fisac consigue evitar la monumentalidad. Rompe la simetría al disponer la entrada en un lateral, que permite descubrir el espacio según se recorre. El muro curvo del fondo de la nave tiene un zócalo de granito que acompaña en este recorrido hacia la capilla del Santísimo, que se sitúa en el punto opuesto de la entrada. En estas fechas ya se han producido ejemplos de la interpretación de los nuevos espacio por arquitectos cercanos al Movimiento Litúrgico, y la separación entre el espacio para la celebración principal y el destinado a alojar la Reserva Eucarística y favorecer la devoción personal. Fisac no hace mención explícita a estos cambios en la liturgia pero empieza a aplicarlos.

[4.13] En las iglesias de los años 50 Fisac, con sus herramientas de convergencia y dinamismo espacial, pone el énfasis en el aspecto direccional que se encontraba todavía implícito en la liturgia. El tratamiento de la luz contribuye esta tensión espacial sobre el altar. Las vidrieras superiores cambian del color frío con el que iluminan tenuemente la nave a la luz blanca cuando llegan al presbiterio, sobre el que destaca el lucernario que inunda de luz ese espacio. Y el último recurso que señala la importancia del altar es el Crucificado de Pablo Serrano sobre el altar, colgando de cables de acero, “que, de esta manera queda como suspendido en el aire, a medio camino entre el Cielo y la Tierra, mediador perfecto transido por la Luz de la Gracia”⁸. Este gesto permitirá a su vez que el sacerdote pueda rodear el altar y celebrar de cara al pueblo, otro de los principales cambios de la nueva liturgia, sin tener que introducir ningún cambio en el templo⁹. Una vez pasado este punto la luz adopta tonos rojizos, hasta enlazar con las vidrieras tras el coro de los religiosos.

La asamblea comienza a rodear el presbiterio, pero todavía existe una separación clara entre ambos espacios. En este templo no se percibe el presbiterio como el final del templo, ya que el recinto del coro dilata el espacio, y hace que el altar quede en una posición centrada. Su presencia sobresale como el principal elemento del presbiterio, todavía no se ha previsto un lugar preeminente para el ambón o la sede. Fisac anticipa el nuevo espacio de celebración pero aún le queda por profundizar en la relación entre los distintos focos litúrgicos y la ubicación adecuada.

Este templo es una de las piezas claves en la obra de Miguel Fisac, y su capacidad de emocionar sigue intacta.

4.2.3. PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA CORONACIÓN, VITORIA (1957-60)

En este proyecto, Miguel Fisac vuelve a poner en marcha todos los recursos para una liturgia que centra la tensión en el altar. Busca dirigir la mirada sobre el altar, y para ello define un nuevo concepto, el espacio dinámico. Se vale de dos elementos, un muro dinámico, que envuelve a la asamblea

⁸ Delgado Orusco, E. 2007, 32

⁹ “Este mecanismo de presentación de la cruz, en la práctica como única imagen rodeando el altar, fue adoptada por su autor como paradigma, repetido con frecuencia en los sucesivos proyectos de espacios sagrados”. Delgado Orusco, E. 2007, 32

[4.14] Planta de la iglesia de Nuestra Señora de la Coronación de Vitoria.

[4.15] Interior de la iglesia de la Coronación en Vitoria, donde se aprecian los dos muros, dinámico a la derecha y estático a la izquierda.

y la dirige hacia el presbiterio, y un muro estático, que aloja la capilla del Santísimo y delimita de un modo neutro el espacio. Rompe así la simetría [4.14] que todavía existía en Valladolid y en Alcobendas, aunque también recurre, como en los dos anteriores templos a una sección ascendente y a un espacio convergente hacia el altar. De nuevo la iluminación contribuye a centrar la atención de los fieles sobre el altar, aunque en este caso no existe una fuente de luz cenital que descienda sobre el altar. El muro dinámico, que rodea en un único gesto la asamblea y el presbiterio, queda iluminado lateralmente por una gran franja vertical orientada a norte. Esta vidriera no está coloreada, inunda de luz clara el fondo del presbiterio, disuelve la materia del muro que la delimita al no haber elementos físicos que lo definan y remite a un espacio trascendente más allá de ese punto. De nuevo un crucifijo de Pablo Serrano flota sobre el altar y define el límite en el que empieza el infinito¹⁰.

El muro estático permanece a contraluz, puntuado por las pequeñas troneras (orientadas al oeste) que lo perforan. Como señala Aberto Morell, Miguel Fisac plantea el proyecto a partir del juego entre varios opuestos¹¹. Existe una dualidad estática – dinámica. El muro dinámico tiene un tratamiento material, revestido de yeso y pintado de blanco, que permite que [4.15] quede desmaterializado por la luz que viene de más allá del presbiterio. Pero a su vez las aberturas del muro estático, constituido por pequeños sillares de piedra, ayudan a materializarlo de nuevo y dotarlo de escala humana¹². El templo queda delimitado por tres elementos, los dos muros y la cubierta. La luz define los tres. La cubierta y el muro estático quedan determinados físicamente por su contorno al contraluz. Y el muro dinámico queda en cambio cualificado por la luz que tensa el espacio¹³.

En esta descripción del proyecto ha quedado fuera el funcionamiento litúrgico del templo¹⁴. El principal motor del proyecto es buscar ese “trozo de aire sagrado” que Fisac entendía que era el objeto de la arquitectura religiosa. El principal foco del espacio es el altar, y sobre él se dirige toda la atención. No hay espacio para el ambón, que en la reforma litúrgica pasará a ser un punto destacado en el espacio. Esta atención sobre el altar pone de relieve la transformación que está sufriendo la liturgia, que pasa a dar más impor-

10 “Coloca el crucifijo a contraluz, para que aparentemente flote (es una referencia estática en un espacio dinámico)” Morell, A.2005. Miguel Fisac: El espacio dinámico, 42

11 “La iglesia de la Coronación muestra los opuestos, los materializa” Morell, A. 2005, 41

12 “Escala trascendente: El edificio no tiene una escala doméstica, pero los elementos que lo definen ayudan a aproximarlos a una escala humana” Morell, Alberto.

13 “La luz define los contornos de los elementos. Por otra parte, la luz del muro estático ayuda a entender el muro dinámico”. Morell, A. 2005, 30

14 “Las soluciones tanto técnicas como estéticas de este proyecto se han encaminado, por una parte, a cumplir, con la mayor fidelidad posible, las prescripciones litúrgicas de un templo católico, unida a las propiamente materiales, tales como conseguir una óptima visibilidad, acústica, iluminación, ventilación, y demás condiciones físicas que debe tener el recinto. Sin embargo, la esencial característica ha de ser la de conseguir un ambiente de espiritualidad, una iglesia ha de ser un trozo de aire sagrado que ayude plásticamente, sensorialmente, a los fieles a acercarse a Dios. Para favorecer este acercamiento de los fieles hacia Dios y crear un ambiente de comunión en la asistencia al Santo Sacrificio de la Misa se ha intentado conseguir un cierto dinamismo plástico hacia el altar” Miguel Fisac, en la memoria del proyecto. En Fernández Cobián, E. 2006, 297-299.

tancia a la celebración de la eucaristía que a la adoración de la Reserva Eucarística. Es por ello que se crea un espacio propio para alojar el sagrario, con una escala y la iluminación adecuadas para la devoción personal. También crea una capilla bautismal conectada con la entrada al templo. No hay rastro de dependencias auxiliares para dar servicio a la parroquia. Fisac llega en este proyecto a un punto culminante de su carrera¹⁵. Ha conseguido definir el espacio interior del templo con los mínimos elementos posibles. Ha conseguido otra obra maestra de la arquitectura, pero la entiende como el fin de una etapa. Va a tener en consideración algunas críticas recibidas que señalan que ha descuidado otros aspectos importantes en la arquitectura, como el rigor estructural o la relación del edificio con la ciudad.

4.2.4 IGLESIA PARROQUIAL DE SANTA ANA DE MORATALAZ, MADRID (1965-66)

“Era el primer proyecto que proyecté con las directrices litúrgicas emanadas del Concilio Vaticano II. El planteamiento espacial era completamente distinto, casi opuesto al de disposiciones anteriores. No había un único foco, el altar, sino un foco móvil”.

Miguel Fisac había proyectado hasta el momento una serie de templos que habían revolucionado la construcción de iglesias, y de una calidad incuestionable, que todavía permanece, transcurrido más de medio siglo. Pero no se encuentran referencias a los cambios que se estaban produciendo en el seno de la iglesia católica, y que traerían consigo uno de los mayores cambios en la estructura de la celebración, y por tanto en la arquitectura religiosa. Como comenta Alberto Morell, “En las primeras iglesias de Fisac, por el carácter de la liturgia, que potencia la direccionalidad y la importancia de un sólo espacio, funciona habitualmente el contraste entre opuestos. En la liturgia posconciliar este juego desaparece al existir varios focos de atención. Cambia el juego de la luz, mucho más indeterminada, con focos puntuales.”¹⁶ Cuando acometió el encargo de la iglesia de Santa Ana se encuentra la primera referencia a este cambio. Explicó que había modificado el espacio interior debido a las innovaciones en la liturgia. Señaló cómo las nuevas disposiciones necesitaban de un nuevo tipo de espacio. La celebración había pasado de estar centrada en el altar a tener un foco de atención móvil, que cambiaba entre los distintos puntos de la celebración. La atención de los fieles se desplazaba entre esos focos litúrgicos. Entendía que el eje principal del espacio pasaba a ser el transversal, frente al longitudinal vinculado a la anterior liturgia. También el edificio pasa a ser un conjunto de edificaciones que no se limitan al templo, sino que incluye todo un complejo parroquial en el que realizar la actividad catequética y social que pretende la jerarquía. En posteriores templos no mantuvo todos estos cambios y volvió a algunas soluciones espaciales ya experimentadas anteriormente. Santa Ana queda por tanto como una muestra de cómo abordar la nueva liturgia,

15 . “La iglesia de Vitoria fue considerada por la crítica internacional como una obra maestra de la arquitectura contemporánea” Fernández Cobián, E. 2006, 300

16 Morell, A. 2007

como un “manifiesto” de la arquitectura inmediatamente posconciliar.

Este trabajo de investigación parte de ese momento, de la configuración espacial y urbana que propone Miguel Fisac en Santa Ana. De su justificación de las decisiones proyectuales en base a las determinaciones de la liturgia¹⁷. En este punto, se emparenta con la obra religiosa de Le Corbusier. Proponen un nuevo tipo arquitectónico.

4.2.4.1 Cambio en el espacio de celebración

“El planteamiento espacial al que se refiere Fisac tenía que ver con la nueva disposición de los fieles alrededor del altar para que la participación en las celebraciones litúrgicas fuese más directa. Para ello —y con un proceso discursivo análogo al seguido en Alcobendas— Fisac inventó la peculiar forma en planta de Santa Ana, concediendo mayor importancia a su eje transversal.”¹⁸

La liturgia cambió tras el Concilio y con ella el carácter de la celebración. Se pasó de una liturgia en el que la principal presencia en el templo era el altar, y hacia ese punto convergían todos los movimientos y atención de la asamblea, a una ceremonia en la que se alternaba entre la liturgia de la Palabra y la liturgia de la Eucaristía. Anteriormente toda la celebración ocurría en el entorno del altar y era el clero el que se encargaba de realizar los ritos, mientras los fieles asistían desde la nave. La nueva liturgia apuesta por una participación activa de los fieles, por lo que el presbiterio deja de ser un lugar aislado de la asamblea. Ya no debe existir una separación física clara entre ambos espacios, y aunque la celebración sigue oficiándola el sacerdote, cada momento de la misa transcurre en un lugar distinto, y los fieles deben poder estar cerca del mismo para compartir la celebración. El recinto en el que se alojan la sede, el ambón y el altar debe ampliarse para que cada uno de ellos disponga del espacio necesario para poder realizar los movimientos y gestos que marca la liturgia. Solo cuatro peldaños separan ambos espacios. Fisac traza una planta parabólica que acoge a la asamblea y al presbiterio. Ya no quedan vestigios del ábside, elemento tradicional en las iglesias preconciliares. Al contrario que las formas convergentes que había utilizado en proyectos anteriores, la parábola es una forma cerrada que no desvía la atención hacia el exterior. En las iglesias precedentes, Fisac dirigía la atención hacia el lugar donde se encontraba el altar, pero una vez allí remitían a un ámbito más allá, que quedaba difuminado por una fuente de [4.16] luz intensa. La forma de la planta no concentra la atención en un punto sino que delimita un ámbito de donde sucede la celebración. En contraposición al tradicional eje longitudinal que organizaba el espacio, se potencia el eje transversal, que es el que enlaza los focos litúrgicos y los pone en el mismo plano de importancia. Aun así, esta relevancia de los elementos situados en el presbiterio queda en parte atenuada por una posición muy retrasada de

17 “Pero Fisac, que poseía la radicalidad del converso, era tajante en sus principios, afirmando que el único camino para la nueva arquitectura religiosa consistía en una completa sumisión a la liturgia” Fernández Cobián, E. 2006, 271

18 Delgado Orusco, E. 2007, 50

[4.17] Interior de la iglesia de Santa Ana de Moratalaz.

[4.18] Sección longitudinal por el eje central del templo.

los mismos, demasiado próximos al muro posterior, y alejados de la asamblea. El terso muro curvo de hormigón se modifica con tres concavidades que señalan la presencia de cada foco litúrgico. La concavidad central, simétrica, responde a la presencia del altar. Queda iluminada de un modo tenue, sin sombras, sirve de fondo al crucificado que flota sobre el altar. La concavidad de la izquierda señala la presencia del ambón y la sede. Tiene una disposición asimétrica y es más profunda que la anterior, por lo que genera un espacio de sombra. En esa sombra se cobija un grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño¹⁹. En la tercera concavidad se sitúa el Sagrario, iluminado por una vidriera de tonos rojizos adecuada a la presencia de la Reserva Eucarística. De modo contrario a como lo había hecho en anteriores realizaciones, en esta iglesia Fisac no crea un recinto independiente para alojar el sagrario y permitir la devoción personal. No volvería a repetir esta operación en el resto de templos que proyectó hasta el final de su carrera, en los cuales volvió a crear una capilla específica.

El Concilio Vaticano II destacó la importancia de la liturgia de la Palabra. Los fieles no asistían a misa a escuchar cómo los oficiantes realizaban el rito de la eucaristía, sino a participar activamente en la celebración. Para ello se autoriza que se utilice la lengua vernácula, manteniendo el latín para ocasiones especiales. Para destacar la liturgia de la Palabra se reserva un espacio propio desde el que dicha palabra sea proclamada. Fisac justifica varias de las decisiones del proyecto en la necesidad de dotar a los templos de una acústica adecuada para la relevancia que toma la proclamación de la palabra. Expone que ese es uno de los motivos para las concavidades en el muro de hormigón tras el presbiterio, y así justifica las pantallas convexas que cierran la nave en el lado opuesto. Esta explicación, sin embargo, es una propuesta más intuitiva que basada en comprobaciones reales, ya que el funcionamiento acústico de este templo de hormigón no termina de ser el más adecuado para los requerimientos de la celebración²⁰.

No solo cambia la disposición en planta, sino que la sección y la iluminación también adquieren otro sentido. Ya no prima la verticalidad, o el movimiento ascendente según se avanza hacia el altar. El espacio mantiene una altura uniforme que solo se ve alterada por un ligero rehundimiento del suelo hacia el altar. El techo se mantiene en penumbra, y sobre el espacio del presbiterio se abre un lucernario que ilumina el espacio y resbala de modo distinto por cada una de las tres concavidades²¹. Ya no es la altura física la que destaca la sacralidad del espacio, sino que es la luz la que potencia su presencia, la que proporciona la dimensión vertical. Se trata de un espacio horizontal, de escala humana, que queda cualificado en los principales puntos por la luz natural. No hay un movimiento hacia la vertical. Es la luz la

19 “Con todo, mi mejor trabajo ha sido el de la iglesia de Santa Ana, en Moratalaz, con mis esculturas saliendo del hormigón.” Blanco Agüeira, Silvia. “Entrevista a José Luis Sánchez. En Rodolfo García-Pablos. La construcción del espacio sagrado”, 2009. 277

20 Este problema se acentuó en la iglesia de Santa Cruz de Oleiros (1967/69) En una visita del doctorando a dicho templo, los fieles se quejaban de la dificultad que tenían para poder seguir la misa debido a la mala acústica del templo, a la que no encontraban solución.

21 Este lucernario procura una luz clara sobre el presbiterio, para lo cual Fisac diseña unos difusores metálicos en la línea de los que colocara en el Teologado de Alcobendas.

[4.19] Fotografía aérea del barrio de Moratalaz en la fecha de la construcción del conjunto parroquial.

que desciende sobre el espacio para bendecirlo. Se produce un encuentro entre los fieles y la divinidad²² mucho más adecuado para la nueva liturgia.

4.2.4.2 Nueva relación con la ciudad

“El programa propuesto respondía a las nuevas necesidades —espaciales y pastorales— planteadas en la década de los sesenta, que venían a equilibrar las superficies destinadas al culto con otras que ampliaban lo que podríamos llamar el programa social de las parroquias. Igualmente, y como ya se ha señalado más arriba, el mismo programa cultural y celebrativo venía a matizarse con una orientación claramente más participativa, secundando un giro histórico en la concepción espacial del templo católico.”²³

El análisis que se realiza en esta investigación destaca la importancia que la aproximación al lugar tiene a la hora de proyectar, y de cómo cada una de las decisiones que se adoptan a lo largo del proceso se apoya en la correcta implantación del edificio. El cumplimiento de los requerimientos litúrgicos no se manifiesta únicamente en la disposición interior de cada uno de los elementos necesarios para la celebración, sino que acompaña todas las operaciones del proceso. A todo esto se une que tras el Concilio Vaticano II se plantea una nueva relación del edificio con el entorno, ya que se evita una posición predominante del templo, y se propone una más integrada en la vida del barrio. Ya no se trata solo de un lugar en el que celebrar la misa, sino que se crea un conjunto de recintos que acogen locales para la vida pastoral de la parroquia, así como para la solidaridad con los fieles más necesitados.

El barrio de Moratalaz se desarrolló a final de los años 50 y en los años 60 del siglo XX. Se organizó en polígonos delimitados por las principales vías del barrio. En el interior de dichos polígonos se disponían la edificación en bloque abierto, con separación entre las vías rodadas y la edificación. Esta configuración hacía que no existieran focos jerarquizados. Por otra parte, se edificaron primero las viviendas y posteriormente se construyeron los servicios, en muchos casos en los espacios menos aprovechables para la vivienda²⁴. La mayor parte del barrio fue construido por la inmobiliaria Ur-
14.19| bis, que se encargó también de levantar las parroquias. Como homenaje a Miguel Fisac le encomendaron la construcción de la iglesia parroquial de Santa Ana²⁵.

El solar de Santa Ana se encontraba en una posición elevada dentro del polígono, junto a un fuerte desnivel. Fisac distribuyó el programa en tres

22 “Entre el mundo terrenal y el mundo celestial queda el suelo de la iglesia, el lugar donde se sitúan los fieles para recibir la comunión. Ese lugar geométrico actúa como límite entre dos mundos. Dicho límite configura un espacio, un vacío intersticial. (...) Convierte un espacio abstracto en un espacio tangible, Es la intersección de dos mundos.”

En Burriel Bielza, Luis. Saint Pierre de Firminy-Vert, 100

23 Delgado Orusco, E. 2007, 55

24 Moratalaz cumple 25 años de espera. http://elpais.com/diario/1985/07/14/madrid/490188258_850215.html

25 Levantaron templos, además de Miguel Fisac, José Antonio Domínguez Salazar (que proyectó gran parte de los bloques de viviendas), Luis Cubillo, Laorga y López Zanón, y Julio Bravo.

|4.20| Vista aérea actual del barrio.

|4.21| Fotografía actual del edificio. En primer plano se encuentra el centro parroquial, y al fondo los muros cóncavos del fondo del presbiterio.

grandes bloques que ocupan de forma extensiva el terreno: el templo en el centro, los locales parroquiales a un lado y las viviendas para sacerdotes al otro. Con las viviendas Fisac conseguía resolver el desnivel existente en el solar. Un cuerpo destinado a guardaría, situado también en la zona con mayor desnivel del terreno, terminaba de cerrar el complejo, y convertía el patio de acceso al templo en el corazón del proyecto. Pero finalmente no se construyó, y este espacio ha sido ocupado por la vegetación, que oculta la visión de los muros ciegos de hormigón que quedaron descubiertos al no completarse la totalidad de la edificación.

La entrada a los locales parroquiales y al templo se realiza por la parte más elevada del solar. Se crea un pequeño espacio público abierto para que los fieles puedan reunirse. Una vez se accede a la zona del templo, un jardín cerrado permite un espacio de calma antes de acceder a la iglesia, y permite distribuir las circulaciones entre esta y la zona de sacristía, conectada con las viviendas.

El cuerpo destinado a locales parroquiales se organiza en torno a un patio, con cuatro crujías de distintas luces, cuya altura crece en espiral para resolver la evacuación de las aguas. Todo el conjunto se cubre con el mismo tipo de viga hueso, lo que confiere cierta unidad, ya que se trata de cuerpos con distintas geometrías. La sección vista del perfil hueco es un motivo que se repite por todo el edificio y ayuda a configurar su imagen exterior.

[4.21] La escala de la parroquia es doméstica, pues el cuerpo con mayor altura, el templo, queda rodeado por edificaciones de menor altura. Se consigue así una presencia más integrada en el barrio. Todos los edificios de viviendas superan en altura a la iglesia, que sólo destaca por el estilizado campanario de hormigón. No es una presencia dominante en el barrio. Trata de ser un centro que aglutine la vida del barrio, hacia el que fluya la atención de un modo natural por la actividad que se realiza en el mismo.

La fragmentación de los volúmenes también colabora a diluir la presencia del edificio en el entorno. Es muy difícil aprehenderlo en su totalidad, sólo captamos fragmentos del mismo. En el espacio previo de entrada ya se puede apreciar la ausencia de un eje principal que se anticipa la falta de direccionalidad del espacio interior. El templo no queda enfrentado a la entrada, sino que se sitúa a un lado de la misma. Existen varios filtros que hacen que se ingrese en el tiempo particular de la celebración. Primero un espacio previo en la zona pública, un retranqueo del templo y del cuerpo de parroquia, que permite acercarse al edificio. Luego, para ingresar en el jardín de la iglesia, un pequeño porche de escasa altura que comprime el espacio para luego dilatarlo en vertical hacia el cielo abierto, ayudado por la presencia del campanario. Elementos que Fisac tomó de la Alhambra, y que utilizó habitualmente a lo largo de su carrera. Con ellos buscaba permitir que el espacio se descubriera a medida que se recorría, romper con la tradición del espacio estático o unidireccional, tanto en el interior como en el exterior de sus edificios.

4.2.4.3 Integración de las artes

“Venero las imágenes y respeto la ornamentación religiosa en tanto en cuanto son un vehículo para acercarnos a Dios; pero las detesto en cuanto se las pone al servicio de un decorativismo impropio de una iglesia, que es

[4.22] Fotografía del presbiterio, con el Cristo obra de José Luis Sánchez en la concavidad del muro tras el altar iluminado cenitalmente.

[4.23] Grupo escultórico de Santa Ana, realizado en hormigón dorado, obra de José Luis Sánchez.

lo que se está haciendo en muchos casos”²⁶

A lo largo de su carrera Miguel Fisac buscó incorporar el arte contemporáneo a sus obras y contó con algunos de los mejores artistas del momento, pero su concepción del espacio religioso, y la búsqueda de la esencialidad, hasta que el templo quedara “definido tan solo por el silencio y la luz”²⁷, hizo que utilizara los mínimos elementos. Dada su importancia, debían estar depurados al máximo. Es por eso que mantuvo largas colaboraciones con Pablo Serrano o José Luis Sánchez, que crearon piezas que transmitían a la perfección el espíritu que buscaba Fisac, favorecían el ambiente adecuado para la celebración. Se apreciaba así con mucha mayor intensidad su valor

[4.22] simbólico y colaboraban de una forma óptima al desarrollo del culto.

En la iglesia de Santa Ana se plantearon inicialmente solo dos imágenes, el crucifijo (heredero de los que diseñó Pablo Serrano para iglesias anteriores), el grupo escultórico de Santa Ana, la Virgen y el Niño, de José Luis Sánchez, realizadas en hormigón sobredorado. Por encargo personal de Miguel Fisac se realizó posteriormente una imagen votiva junto al sagra-
[4.23] rio (diseño también de Sánchez) que representaba la imagen de Anaick Fisac²⁸. El otro elemento decorativo eran las vidrieras de José Úbeda, a los pies de la nave, en la franja de luz que ilumina el sagrario, y en el baptisterio. El Vía Crucis se talló en el hormigón, no hay más elementos que distraigan la atención de los focos principales del templo. Hay que destacar que en la consagración del complejo parroquial participó el coro de los padres dominicos de San Pedro Mártir, que interpretaron la “Misa de la Juventud”, de Cristóbal Halffter, amigo personal de Miguel Fisac, y la cantata “In Memoriam Anaick”, compuesta por el músico²⁹ expresamente para esta consagración³⁰. Se convirtió así este acto una obra de arte total.

El espacio es de una desnudez casi extrema. Todo está al servicio de la celebración, que queda destacada por la intensa iluminación del presbiterio, mientras la asamblea queda en penumbra. La iglesia de Santa Ana fue recibida con elogios casi unánimes como una de las principales realizaciones del momento, y se mantiene en la actualidad como una realización fundamental en el desarrollo de la arquitectura religiosa posconciliar³¹.

26 Intervención de Miguel Fisac en la “Sesión Crítica de Arquitectura dedicada a la iglesia de los PP Dominicos de Valladolid”, RNA, 157 (1957) Recogido en Delgado Orusco, Eduardo, Santa Ana de Moratalaz, 23

27 Fernández Cobián, E. 2006, 299

28 “Y yo hice el sagrario, hice también una cosa votiva de Fisac, que se había muerto su hija y que me rogó hacer una escultura de su hija, que está con las manitas, como la Isabel la Católica y tiene un vasito con una llama, un retrato que yo hice a la niña, pero no sé si figura en algún sitio que yo he hecho eso” Entrevista a José Luis Sánchez y Francisco Farreras, en GOB, 341.

29 “Consagración de una nueva parroquia en Moratalaz” Diario ABC, 20-12-1966, pág 78

30 Fisac, Taciana, en Juego de Espejos, RNE (2011) <http://www.rtve.es/alacarta/audios/juego-de-espejos/juego-espejos-taciana-fisac-05-06-11/1121101/>

31 “Plazaola no duraría en afirmar: “Quien analice la arquitectura sagrada diseñada por Fisac (...) podrá verificar que en esta iglesia de Moratalaz se ha dado un paso decisivo hacia la iglesia ideal para nuestra época” Juan Plazaola, en Fernández Cobian, E, 312.

[5.1] Rudolf Schwarz. Interior de la la Sala de los Caballeros en el Castillo de Burg-Rothenfels, Alemania, (1928-29)

[5.2] Rudolf Schwarz. Iglesia del Corpus Christi, Aquisgrán (1950)

5 EL CAMBIO EN EL ESPACIO CELEBRATIVO

«En Alemania, uno de los países que fueron cunas de la revolución moderna, surgió la importante escuela de construcciones religiosas católicas en torno a Dominikus Böhm, con su brillante discípulo Rudolf Schwarz, y también en el caso del arquitecto y teólogo luterano Otto Bartning, por citar tan sólo los nombres más relevantes. La cualificada y muy abundante obra de Böhm, en gran parte un medievalista moderno que se inició con ejercicios de carácter neo-gótico muy renovado, se produjo en una moderada pero altamente estimable arquitectura moderna. La de Bartning llegó a trasladar el expresionismo a la arquitectura religiosa. (...) Piénsese al respecto que la importante actividad práctica y teórica de Rudolf Schwarz, también teólogo además de arquitecto, estuvo estrechamente ligada a su condición de amigo y discípulo de Romano Guardini, y la pertenencia a su grupo de teología progresista en aquellos años.»

Antón Capitel, en el prólogo al libro “Arquitectura Religiosa Contemporánea en Bizkaia, 1865-1975”.

El Movimiento Litúrgico se articuló en torno a las figuras de Romano Guardini y Odo Casel, y proponía una vuelta a los orígenes de la liturgia, superación del individualismo.

Desde sus inicios potenció la simbiosis entre arquitectura contemporánea y liturgia, ya que tenían muchos puntos en común: sencillez, vuelta a los orígenes, eliminación de lo superfluo. Se volvía a una liturgia en la que la atención se centra en el altar y la asamblea se sitúa alrededor de ese centro de gravedad. Para Rudolf Schwarz, uno de los principales arquitectos implicados en el Movimiento Litúrgico la iglesia no era una máquina litúrgica, como se llegó a definir a Ronchamp. Aunque los religiosos con los que trabajó le indicaban que la liturgia debía ser el manual que definiera la arquitectura, este arquitecto no entendía que el edificio tuviera un objetivo definido por la liturgia, sino que tenía una configuración artística autónoma que facilitaba una libertad para que los servicios y prácticas litúrgicas se desarrollaran.

En la obra de Rudolf Schwarz se puede apreciar la evolución del templo católico asociado al Movimiento. Se parte de la eliminación de la ornamentación para que el centro de atención del espacio sea el altar. Se propone que la asamblea de fieles rodee este elemento para fomentar el espíritu de participación en la liturgia.

La reforma de la Sala de los Caballeros en el castillo de Burg-Rothenfels, Alemania, (1928-29) marca uno de los hitos de la aplicación arquitectónica

[5.1] de los principios de renovación de la liturgia emprendido por Guardini.

Tras la guerra, Schwarz profundizará en la creación de ese espacio despojado, en el que la luz destaca los elementos más importantes de la liturgia. En la iglesia del Corpus Christi en Aquisgrán (1950) se puede apreciar que centra la atención en el altar, foco principal de la celebración. Para ello crea dos espacios a distinta altura. El principal se destina al templo, con el

[5.2] presbiterio al fondo iluminado lateralmente por una serie de huecos cuadrados. Al lado opuesto se sitúa una nave de menor altura en la que se aloja el sagrario. Se independiza de este modo la celebración eucarística de la devoción a la Reserva Sacramental. Se generan dos ámbitos con características espaciales adecuadas para la función que van a cumplir, cada uno recoge una parte de la liturgia y responde a sus exigencias. La disposición de ambos espacios es tradicional, con una direccionalidad a lo largo del eje

[5.3] Rudolf Schwarz. Interior de la iglesia de Santa Ana, Düren (1956) Vista desde la nave principal, a la derecha se encuentra el espacio para la capilla del Santísimo.

[5.4] Rudolf Schwarz. Interior de la iglesia de St Bonifatius en Aquisgrán (1964) Vista desde el eje que une la entrada y el altar.

[5.5] Sep Ruf. Iglesia de St Johann von Capistran, Munich (1960) Fotografía tomada desde el presbiterio, tras el altar, hacia la entrada.

longitudinal del espacio.

- [5.3] Avanza en esta propuesta en la iglesia de Santa Ana de Düren (1956), donde enfrenta dos naves longitudinales en perpendicular sobre el espacio del presbiterio. Cada nave tiene un tamaño distinto, pero comparten altura en una sección transversal en la que prima la verticalidad, al modo tradicional, y se iluminan lateralmente a través de una vidriera alta sobre el espacio de la nave. Ambas sirven para configurar el templo usando cada una de ellas, para distintas afluencias de fieles, o de forma simultánea, generando un espacio asambleario, con los fieles reunidos en torno al altar. Entre ambos espacios, y relacionado visualmente con ellos, se sitúa la capilla del Santísimo, repitiendo la operación de la iglesia en Aquisgrán, con un espacio de menor altura, iluminado cenitalmente en este caso.

También avanza en la materialidad del templo. Frente al espacio blanco, heredero de los templos protestantes, de Aquisgrán, esta iglesia está construida con fábrica de piedra procedente del templo medieval destruido en la Segunda Guerra Mundial. Se entronca así con la tradición y se aporta una nueva forma de entender la materialidad del espacio

- [5.4] En sus últimas realizaciones Schwarz apuesta por un espacio que rodea el altar de una forma más acentuada. En la iglesia de St Bonifatius en Aquisgrán (1964) reinterpreta volumétricamente las iglesias basilicales con crucero, pero la resolución estructural del mismo hace que no se entienda como un espacio tradicional, ya que han desaparecido los pilares que marcan la dirección principal del templo y son las vigas de gran canto las que definen el interior. A través de ellas se ilumina el espacio y su escalonamiento hacia el presbiterio hace que la mayor altura se alcance en el punto de mayor intensidad del templo. Un plano de lámparas flota sobre la asamblea señalando un plano virtual próximo a la escala humana. No hay referencias formales a la tradición en la ornamentación del espacio, con muy pocos elementos.

Munich, capital de Baviera, principal región católica alemana, fue uno de los principales focos de esta renovación de la liturgia.

Ejemplo de esto es la iglesia de St Johann von Capistran en Munich, de Sep Ruf, construida en 1960. Trata de retomar el espacio de planta centralizada como modelo para la nueva liturgia.

- [5.5] La iglesia se plantea como un volumen cilíndrico, que realmente está constituido de dos cilindros de plantas excéntricas, tangentes en la puerta de acceso que permiten que en esas zonas intersticiales se desarrollen espacios distintos del propio de celebración. Este espacio de planta centralizada, guarda claras resonancias con el Panteón y con las iglesias barrocas. También toma el volumen del cilindro como una forma pura.

Esta recuperación de un tipo tradicional adaptado a los nuevos modos de acercarse a la liturgia refleja la influencia de Rudolf Schwarz en la arquitectura religiosa católica alemana. Los modelos que propone Schwarz en su libro "Vom Bau der Kirche" están basados en un profundo conocimiento arquitectónico y en una sensibilidad por los misterios de la liturgia en sus diferentes dimensiones.

La planta centralizada, pese al interés de propuestas como la de Ruf no era la más adecuada para la nueva celebración. Para que funcione correctamente el altar se desplaza del centro físico del espacio y se genera una direccionalidad que contradice la forma perfecta que es el círculo. Los dominicos que instruyeron a Le Corbusier en los cambios en la liturgia no

[5.6] Emil Steffann. Iglesia de St Laurentius, Munich (1955) Fotografía del interior del templo.

[5.7] Emil Steffann. Iglesia de St Laurentius, Munich (1955) Fotografía del interior del templo.

[5.8] Hans Schädel. Iglesia de St Joseph, Hasloch (1955-58) Se puede observar la similitud con la iglesia de la Coronación en Vitoria, de Miguel Fisac.

[5.9] Hans Schädel. Croquis de Rodolfo García-Pablos del templo de Regina Martir en Berlín (1958)

aconsejaban este tipo de espacios¹.

Era más aconsejable una planta en la que el presbiterio es rodeado por tres de sus lados, como la última propuesta de Schwarz, o la iglesia de St Laurentius en Munich (1955) de Emil Steffann. Se trata de un templo de pequeña escala, integrado en un complejo ordenado alrededor de un patio. Se adelanta a las determinaciones del Concilio Vaticano II y genera un espacio
 [5.6] alrededor del altar. La planta tiene una forma rectangular, pero en lugar de situar el presbiterio en el eje largo del espacio, crea un ábside semicircular en el lado largo opuesto a la entrada. La sección no gana altura hacia el
 [5.7] altar sino que desciende hacia el santuario, con un techo inclinado que permite que la luz descienda hacia el fondo del espacio. Se crea así un recinto de escala humana, alejado de la imagen de iglesia poderosa del pasado. De nuevo un plano virtual de luminarias flota sobre la asamblea para iluminar de un modo uniforme y acercar aún más la altura simbólica del templo.

La influencia de la arquitectura religiosa centroeuropea es importante en varios de los arquitectos españoles de la época. “Allí donde hubo un movimiento litúrgico vivo existió una arquitectura sagrada moderna, y donde no, prosiguió el historicismo”². La falta de Movimiento Litúrgico en España se sustituyó por la aportación de estas referencias, que permitió que avanzara la arquitectura sacra. Miguel Fisac y Rodolfo García-Pablos viajaron a Alemania y tomaron buena nota de la arquitectura que allí se producía. En el
 [5.8] caso del primero, están claras las referencias formales de la iglesia de St Joseph en Hasloch (1955-58) de Hans Schädel, o la influencia del templo de Regina Mártir en Berlín (1958) del mismo Schädel en García-Pablos. Pero
 [5.9] para la libertad que muestra García de Paredes en el templo de Almendrales no hay un precedente claro más allá de la aceptación de la renovación de la arquitectura moderna y de su interpretación a través de la tradición vernácula, tal como hicieran algunos arquitectos nórdicos como Aalto o Asplund. Pero los cambios introducidos en el Concilio Vaticano II, ya experimentados de forma previa en muchos templos, fueron más allá en la modificación de la organización del espacio de celebración.

Siglos de tradición habían creado una serie de modelos, que respondían a la estructura interna de la liturgia y, lo que es más importante, a la relación entre los oficiantes y el pueblo. Estos tipos establecían claramente cuáles eran los ámbitos destinados al clero, donde se celebraban los sacramentos, y cuáles eran los lugares donde el pueblo asistía a la celebración pero sin participar de ella. La ceremonia se había confinado en el presbiterio, y no había comunicación entre éste y la nave. La nueva liturgia aboga por una participación activa de los fieles, por la eliminación de esta separación entre

1 “De hecho, el esquema de un altar central está claramente desaconsejado por los padres Dominicos: “el altar central es imposible: los gestos litúrgicos se encuentran entonces desorientados y pierden su fuerza de expresión. Además, el santuario en medio de un extenso espacio, abierto por todas partes, reviste difícilmente un carácter sagrado”, *L'Art Sacré*, “A la recherche d'un plan” n° 5-6, Jan-Fev 1957, pag 6” En Burriel Bielza, Luis. *Saint Pierre de Firminy-Vert*. 108

2 Borrás Feliu, A., *Arquitectura religiosa contemporánea*, Arbor, 204 (1962), 16 En: Fernández Cobián, Esteban. *El espacio sagrado en la arquitectura contemporánea española*.

los espacios. Ahora la celebración alterna entre la liturgia de la palabra y la liturgia eucarística. Aunque el altar es el centro de gravedad del templo, y como tal tiene que entenderse, el ambón, lugar desde el que se proclama la palabra revelada, pasa a tener gran relevancia. Lo mismo ocurre con la sede.

Deja de tener sentido que el presbiterio quede confinado en el ábside. Puede pasar a estar dispuesto en una posición más central en el espacio destinado a la asamblea y que así sea más fácil la participación activa de los fieles. La reunión en torno a la liturgia de la palabra o eucarística hace que el movimiento procesional de los espacios tradicionales deje de tener sentido. La dimensión longitudinal del espacio pierde importancia frente a la dimensión transversal que permite establecer a la comunidad en torno al altar.

Tomando como partida los documentos producidos por el Concilio Vaticano II y las posteriores adaptaciones e interpretaciones posteriores que se recogieron en el Directorio Litúrgico – Pastoral, sobre la “Ambientación y arte en el lugar de la celebración”, en la que la Conferencia Episcopal española, siguiendo el ejemplo de la alemana (que ya redactara unas instrucciones para la construcción de nuevos templos en 1947) establece una serie de recomendaciones a tener en cuenta en la realización de proyectos de templos. El principal requerimiento de este directorio es el siguiente:

“El espacio litúrgico dentro del espacio de la comunidad cristiana. Se ha de construir un espacio apto para celebrar el misterio y expresar la fe, teniendo en cuenta que la comunidad es parte esencial de la celebración, pero por otra parte se facilite la reflexión personal.”

Hay que señalar que la vida cristiana se compone, como señala Romano Guardini, de la celebración colectiva y de la reflexión personal, así que se deberán habilitar espacios de características adecuadas a cada momento:

“Dos corrientes poderosas aparecen perfectamente determinadas en la Liturgia: una que impulsa al alma hacia la vida colectiva, y otra que se opone a la primera y la contrarresta, a fin de que no traspase los justos límites, ya que el individuo es, sin duda alguna, un miembro del complejo colectivo, pero es algo más que un simple miembro que desaparece dentro de ese todo. Ciertamente está subordinado a él, pero de tal forma que su personalidad se conserva intacta, independiente, como es en sí misma, sin mermas ni transmutaciones.”³

La importancia que se da a la liturgia, a los modos de celebrar los ritos del culto hacen que tras el Concilio la liturgia de la palabra tome un papel muy importante, lo que afecta a la configuración de los espacios. Los arquitectos que realizaban iglesias en las regiones católicas de Alemania habían tenido como encargo la buena visibilidad desde todos los puntos de la iglesia y la integración de los lugares litúrgicos bajo un mismo techo, que pasaba a ser una superficie continua, y disponer espacios que favorecieran la celebración comunitaria de la liturgia a través de la proximidad entre la congregación y el altar.

Pero la estructura de la celebración exige la presencia de varios focos litúrgicos, en los que se desarrolla la acción a lo largo del desarrollo de la misa y sobre los que se debe concentrar de modo exclusivo la atención de los fieles. Pero cada uno de estos focos se relaciona de modo jerárquico con el resto y a su vez con la asamblea.

3 Guardini, R. El espíritu de la Liturgia.

Este desdoblamiento espacial de la celebración lleva a soluciones como las que plantea Ignacio Vicens de desarrollo transversal del presbiterio, o de la expansión de los focos litúrgicos libremente en todo el espacio del templo, como plantea en la iglesia del Buen Pastor en Ponferrada.

Se pasa de la eliminación del espacio físico del presbiterio para que sea rodeado por la asamblea, a la dispersión de los elementos que configuran el mismo para que cada uno tenga su lugar y momento espacial dentro de la celebración.

[5.10] Alejandro de la Sota. Propuesta para la parroquia de Nuestra Señora de la Coronación, Vitoria (1957)
Croquis del espacio urbano previo al templo.

[5.11] A. de la Sota. Planta de la propuesta de la parroquia de la Coronación

5.1 DEL ESPACIO PROCESIONAL AL ESPACIO ASAMBLEARIO

5.1.1 PROPUESTA PARA LA PARROQUIA DE LA CORONACIÓN, VITORIA (1957)

La Diócesis de Vitoria fue una de las primeras en entender que la edificación de nuevos templos tras la posguerra tendría que apoyarse en la arquitectura moderna. En 1947 había dictado unas normas para orientar a los responsables de la construcción de parroquias en las nuevas circunstancias que tenían que considerarse la nueva arquitectura religiosa. Participaban en cierto modo del espíritu renovador de las diócesis centroeuropeas que habían tomado el relevo del movimiento Litúrgico y estaban sentando las bases para el Concilio Vaticano II. Javier Carvajal había coincidido con Francisco Peralta Ballabriga en su estancia como becado en la Academia de Roma. Cuando Peralta fue nombrado obispo de Vitoria, recurrió a su amigo arquitecto para dotar a la ciudad en expansión de nuevos templos parroquiales. Carvajal, asesorado por el dominico José Manuel Aguilar⁶, decidió reunir a varios de sus compañeros de generación para la labor. Se formaron varios equipos de arquitectos, Javier Carvajal y José María García de Paredes, Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales, Francisco Javier Sáenz de Oiza y José Luis Romaní (que no llegaron a trabajar en el proyecto), y Miguel Fisac y Alejandro de la Sota. Aunque estos últimos decidieron reunirse por afinidad personal, no fueron capaces de colaborar en un proyecto común, y optaron por presentar cada uno de ellos una propuesta y que fueran los comitentes los que decidieran cuál reunía las características que buscaban. Estos optaron por la solución presentada por Fisac, comentada anteriormente. La propuesta de Carvajal y García de Paredes, compañeros en la Academia de Roma, se concretó en la Parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles. Es una obra brillante que recurría a una cierta abstracción y a la incorporación del lenguaje moderno para construir el espacio sagrado y evitar así la repetición del modelo basilical monumental que aún se seguía construyendo en España. La sinceridad en el tratamiento de materiales y estructuras que se mostraban vistas, así como la aplicación de varios de los postulados de la reforma litúrgica que se estaba preparando (la separación del espacio principal y las capillas sacramentales, la posibilidad de una celebración cara al pueblo, etc) hicieron de esta obra una de las principales bases sobre las que se asentó la renovación de la tipología. Así en Vitoria

[5.10] se construyeron dos obras maestras de la arquitectura española, no solo religiosa, gracias al impulso de la jerarquía católica.

Como señalaba el obispo Peralta “se ofrecieron varios solares, ciertamente no exentos de dificultades, pero son los que se han podido poner al alcance de nuestras posibilidades”⁷. Esto mostraba la nueva relación que el templo pasaba a tener con la ciudad. El solar en el que se iba a construir la parroquia de Nuestra de la Coronación tenía un límite irregular y estaba rodeado

[5.11]

6 De nuevo los dominicos en la primera línea de la renovación arquitectónica. El padre Aguilar fue el principal impulsor de la renovación del arte y arquitectura religiosos, y difundió esos cambios a través de la revista ARA (Arte Religioso Actual) Para estudiar esta la importancia de esta revista es recomendable leer la tesis de Elena García Crespo, La revista ARA: arte religioso actual (1964-1981) ETSAM-UPM.

7 Sesión crítica de Arquitectura organizada por Carlos de Miguel.

[5.11] A. de la Sota. Maqueta para la parroquia de la Coronación. Se pueden apreciar la estructura metálica y los cerramientos traslúcidos.

[5.12] A. de la Sota. Croquis de la organización en planta, y esquema de la sección, con los niveles independientes para la nave principal y la capilla de diario.

[5.13] A. de la Sota. Vista del interior del templo, con el presbiterio elevado recortado en el plano iluminado del fondo.

de edificios de viviendas en altura. Alejandro de la Sota proponía ocupar los bordes del lugar con edificación auxiliar y así producir un espacio libre regular en el centro del cual se situaba el edificio principal, destinado al templo. Sota descompone el conjunto en varias edificaciones, entre las que destacan el templo, una pieza casi cúbica, cubierta a dos aguas, y la capilla destinada a baptisterio, un elemento cilíndrico, con un cierto carácter figurativo que remite a la imagen de un pozo. En el espacio público principal, en el que el conjunto se relaciona con el entorno y a través del cual se accede al mismo, se sitúa la capilla bautismal, que simboliza el ingreso en la comunidad. Este elemento articula el espacio urbano, y dirige los recorridos hacia la entrada principal o hacia los espacios auxiliares destinados a las funciones parroquiales. En contra de lo que venía sucediendo hasta el momento, la puerta del templo no se enfrentaba al principal espacio público, sino que la entrada se realizaba por un espacio acotado de menores dimensiones, que permitía la relación entre los fieles. Todo el espacio público estaba pensado para generar un lugar de encuentro.

[5.11] El conjunto estaba constituido por muros de bloques de hormigón, con una disposición de huecos tradicional. El templo se mostraba ciego en tres de sus lados, y estaba construido con una estructura metálica ligera que sustentaba la cubierta y servía de soporte el muro cortina que se disponía tras el presbiterio. Tanto la cubierta como este testero eran traslúcidos, por lo que permitían una iluminación uniforme del espacio. Estaba constituidos por placas de Verondulit, vidrio ondulado armado con aislamiento de fibra de vidrio. El posible deslumbramiento que se podía provocar al construir el muro sobre el que se dirigen todas las miradas con un material traslúcido, queda compensado con la fuerte luz cenital que homogeniza todo el espacio interior del templo. La cubierta a dos aguas y el edificio casi cúbico son las únicas referencias, buscadas de modo consciente por otra parte, a las formas tradicionales.

[5.12] En el interior se proponía una interesante disposición del espacio. Uno de los croquis el templo era un cuadrado que delimita de forma neutra un espacio articulado en torno a una asamblea orientada alrededor del altar. Pocos trazos. Ninguna referencia a las formas que la tradición asignaba a los templos. El espacio se ordenaba conforme a la importancia que se concede al altar y a la asamblea que lo rodea. El límite exterior es independiente de esta organización espacial y tampoco viene marcado por la forma del solar disponible. Quedaba definido un contenedor donde se desarrolla la celebración. Se incorporaban los principios de la arquitectura contemporánea a la construcción de nuevos templos. Se empezaba a proyectar desde la liturgia, sus requerimientos serían los que determinarían la configuración del espacio.

[5.13] El presbiterio queda en lo alto de un montículo que formaba el suelo, simbolizando así el lugar del sacrificio. De este modo permite también crear en el mismo recinto dos ámbitos, el destinado al templo principal y el dedicado a la capilla de diario, que se ubica bajo el presbiterio, en un espacio de menores dimensiones que favorece la devoción privada. Ambos espacios quedan relacionados directamente por la vertical que los une.

Contrasta esta propuesta con la construida por Miguel Fisac. La parroquia definitiva ocupa de un modo menos extensivo el solar, se centra en un único edificio. El espacio público por tanto queda menos definido por el proyecto, no es un aspecto tan importante frente al desarrollo del espacio interior.

Sota redujo la paleta de materiales al mínimo, empleando los mismos sistemas que se pudieran utilizar para la construcción de las viviendas del entorno, o los que empleara para edificios industriales como la fábrica Clesa. Se interesaba por los productos industriales, como en este caso el Verondulit para la resolución de los paramentos traslúcidos. Mostraba a su vez los elementos que componían la estructura, se eliminaba lo superfluo que pudiera distraer de lo relevante del espacio religioso.

5.1.2 PROPUESTA PARA EL CONCURSO DE LA PARROQUIA DE SAN ESTEBAN PROTOMÁRTIR, CUENCA (1959)

El concurso para la construcción de la nueva parroquia de San Esteban Protomártir en Cuenca fue uno de los más importantes acontecimientos de la arquitectura religiosa contemporánea española de la posguerra, aunque fue más interesante por la calidad de los proyectos presentados por los principales autores de ese momento, y por el debate que suscitó, que por la calidad del edificio ganador.

En este concurso se pueden destacar las aportaciones de Miguel Fisac (que iniciaba un nuevo camino tras el enorme éxito de la parroquia de Vitoria), José María García de Paredes (que se enfrentaba al proyecto religioso en solitario tras varias colaboraciones con excelentes resultados) y Alejandro de la Sota.

La propuesta de Fisac quedó en segundo lugar, la de Sota en séptimo, y la de García de Paredes no obtuvo ningún reconocimiento, pese a ser tipológicamente una de las más interesantes, como veremos más adelante.

El proyecto de Alejandro de la Sota, presentado con el lema “Santiago y Juan”, era una evolución de la propuesta de Vitoria. El solar se situaba sobre el que se asentó el convento de San Francisco, a las espaldas del parque de San Julián, en una zona de expansión de la ciudad próxima a los límites del casco antiguo. Era un solar encajado entre medianeras, dos de ellas con edificios de gran altura, pero relacionado con el espacio libre de la actual plaza de la Hispanidad y con los jardines del antiguo convento de las Carmelitas Descalzas. El principal acceso al templo se planteaba por la plaza, mientras que en un lateral se disponía el acceso a la planta semisótano del edificio. Como ocurriera en Vitoria, la entrada en el templo no se mostraba como una presencia rotunda en el espacio urbano que la rodeaba, ni se definía de un modo monumental, sino que se accedía de forma tangencial.

[5.14] El templo quedaba definido por un gran cilindro situado junto a las medianeras del solar y ocupaba gran parte del mismo. Las alineaciones quedaban definidas por un cuerpo de tres plantas que alojaba las dependencias parroquiales. El cilindro tenía el tambor formado por un muro de fábrica y estaba cubierto por una estructura radial metálica, con unos tensores que descendían sobre el espacio principal.

La imagen urbana del conjunto por tanto no era el cuerpo principal, el cilindro ciego que definía el espacio del templo, como ocurría en la iglesia del pueblo de colonización de Entreríos, sino que este volumen aparecía en un segundo plano. La fachada urbana y cercana del centro parroquial la ofrecían las dependencias auxiliares, siendo el templo un espacio abierto en el interior de la manzana, conectado con el exterior a través de la cubierta traslúcida.

[5.15] Al. de la Sota. Perspectiva interior de la Parroquia de San Esteban Protomártir. De nuevo se repite el altar sobre un montículo, y se aprecia la rampa que se eleva en el espacio.

La asamblea era radial, con el presbiterio en el centro, en una solución poco adecuada para la celebración, pero que Sota desarrolla hasta el límite. El pueblo de Dios reunido en asamblea rodeaba el presbiterio para participar en la liturgia. Todas las direcciones convergían en el punto de mayor intensidad litúrgica. De nuevo el altar quedaba elevado respecto a la asamblea para señalar su importancia y relacionarlo simbólicamente con un promontorio sagrado. Sobre el altar flotaba un crucifijo, que quedaba suspendido [5.15] bajo la iluminación cenital del espacio. Para potenciar el sentido centralizado del templo, Sota dispuso una interesante rampa por la que el sacerdote realizaría una entrada procesional en el presbiterio. En el templo de Vitoria también proponía una recorrido procesional desde la sacristía, pero allí se realizaba desde el eje principal de la asamblea, por lo que se potenciaba el sentido direccional del espacio.

Los espacios sacramentales quedaban encajados en lugares intersticiales entre el cilindro y el contorno del solar. El baptisterio se situaba junto a la entrada y la capilla del Santísimo en la esquina entre las dos medianeras. Ninguno de esos recintos competía en importancia con el espacio principal ni le restaba importancia visual. El templo era de una gran abstracción. Se reducían los elementos al mínimo, toda la atención se centraba en el altar en lo alto del presbiterio.

Es interesante la abstracción monumental que adoptó Alejandro de la Sota para estas dos iglesias no construidas⁸. Desde los principios del Movimiento Litúrgico se potenció esta simbiosis entre arquitectura contemporánea y liturgia, ya que tenían muchos puntos en común: sencillez, vuelta a los orígenes, eliminación de lo superfluo.

8 Ninguna de estas dos propuestas figura en las principales monografías del arquitecto, en concreto en la realizada por Iñaki Ábalos, Moisés Puente y Josep Llinás para la Fundación Caja de Arquitectos, figurando en ésta varios proyectos no realizados.

[5.16] José María García de Paredes. Perspectiva exterior de la Parroquia de San Esteban Protomártir (1959). Al fondo se observa la torre del campanario, el elemento que mantiene la conexión con la tradición.

[5.17] J. M. García de Paredes. Parroquia de San Esteban Protomártir, Cuenca. Planta de la propuesta en el nivel del templo.

5.1.3 PROPUESTA PARA EL CONCURSO DE SAN ESTEBAN, CUENCA (1959) JOSÉ MARÍA GARCÍA DE PAREDES

José María García de Paredes realizó varias obras religiosas de gran interés, como la capilla del Colegio Mayor Aquinas, en colaboración con Rafael de la Hoz, y la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles en Vitoria y el Panteón de los españoles en Roma, ambas en colaboración con Javier Carvajal. En dichas obras incorporó el lenguaje contemporáneo a la tipología y depuró su carga expresiva hasta su esencialidad.

Su primera propuesta en solitario en este campo fue la presentada para el concurso de la parroquia de San Esteban Protomártir. En ella hace borrón y cuenta nueva de las experiencias anteriores y apuesta por una forma de abordar el proyecto religioso alejada de la tradición formal habitual en las iglesias, pero que sin embargo toma elementos de algunas de las arquitecturas religiosas del pasado.

Como se ha comentado en el proyecto de Alejandro de la Sota, el solar en el que se ubica el templo hace esquina con dos medianeras, una de las cuales cubre solo en parte uno de los lados del solar. El tramo que queda libre se enfrenta a la Plaza de la Hispanidad, por lo que es el lugar escogido [5.16] para realizar el acceso al conjunto. La iglesia se sitúa por encima del nivel de la calle para hacer patente su carácter sagrado. Por otra parte permite que se pueda aprovechar el semisótano para otros usos no vinculados a la actividad de la parroquia.

García de Paredes propuso una malla isótropa, en la que un módulo cuadrado de 4,40 m de lado define toda la estructura. Un único elemento estructural se repite en todo el templo y resuelve al mismo tiempo la función resistente, la cubierta del edificio y la iluminación del espacio interior. Como hicieran Corrales y Molezún en el pabellón para la Exposición universal de Bruselas del año 1958, se define un orden geométrico a partir de un elemento constructivo. Pese a tratarse de un concurso, dada la importancia de la correcta definición de ese módulo, García de Paredes detalló la construcción del mismo, indicando la disposición de las instalaciones de climatización, iluminación artificial y megafonía, entre otras. Las dependencias auxiliares se ubican en un cuerpo independiente, sin relación formal con el templo.

La cubierta de casquetes semiesféricos prefabricados de hormigón armado remitía a las cubiertas de la catedral de Málaga, o de otros templos católicos¹. Las fachadas quedan pautadas por el ritmo de los pilares metálicos, tras los que se sitúa, retranqueado, el cerramiento de ladrillo perimetral. En la planta semisótano se crea un porche bajo el forjado de planta baja que permite un espacio de reunión para los fieles.

[5.17] Así, se propone una retícula de delgados pilares que hace que la disposición del templo olvide la direccionalidad para proponer un espacio asambleario, en el que la liturgia puede ser celebrada con intensidad por los fieles. García de Paredes propone "... sencillamente, un lugar de reunión alrededor del Sacrificio. (...) Dios no necesita una casa, está en todas partes, no se moja con la lluvia, no pasa frío. La iglesia es exactamente la casa de

1 Ángela García de Paredes señala en su tesis que el origen puede estar en la Capilla Real de Cholula, México, construida a partir del año 1575. En un viaje de 1972 García de Paredes documentó fotográficamente esa referencia.

[5.18] J. M. García de Paredes. Parroquia de San Esteban Protomártir, Cuenca. Fotografía de la maqueta.

[5.19] J. M. García de Paredes. Parroquia de S. Esteban Protomártir, Cuenca. Sección constructiva de uno de los módulos que define todo el conjunto.

[5.20] J. M. García de Paredes. Iglesia de San Servando y San Germán, San Fernando, Cádiz (1962) Planta y maqueta de la propuesta no construida.

los fieles (...) La iglesia es el lugar de reunión de los fieles, un lugar amplio y bien arreglado. Preparemos pues este lugar.”² En una de las medianeras se dispone el presbiterio que ocupa dos módulos, ligeramente descentrado respecto al total del cuadrado de 8 x 8 módulos que conforma la planta. Muy adelantado, relacionado con la asamblea que puede rodearlo se sitúa el altar, bajo la luminaria que remata el módulo de cubierta correspondiente. Incrustado en la medianera se sitúa el sagrario, en un nicho independiente, separado del altar, aunque en una posición demasiado anclado aún al presbiterio, y no en una capilla independiente como se ha podido comprobar en otros templos de Fisac o Sota. Cerca de la entrada se dispone el baptisterio, en un recinto cilíndrico que no toca el techo, y en la esquina enfrentada a la puerta, se sitúa la capilla de la Venerable Orden Tercera, que puede funcionar como capilla de diario, y que aloja los confesionarios. El altar de esta capilla está próximo al altar principal. Se ha desintegrado la direccionalidad del espacio y los elementos se disponen de un modo libre en todo el templo. Se centra la atención en el altar pero el resto de focos litúrgicos tienen su presencia propia. Toma como propias las propuestas que se venían madurando desde principios de los años 30 por el Movimiento Litúrgico, y se adelanta en cierto modo a las determinaciones surgidas del Concilio. Elimina toda referencia a la tradición basilical y se relaciona más con otras tipologías como la mezquita, en una traslación de un modelo formal de importante arraigo en la arquitectura española. Como señala Ángela García de Paredes, la propuesta supone una reflexión sobre el espacio de celebración: “Pero no nos detengamos solo en la similitud de la forma (...) sino en la revisión profunda que se hace del espacio religioso concebido como un espacio para la reunión de las personas, espacio absolutamente social, homogéneo y próximo. En la retícula de 8 x 8 unidades estructurales de esta iglesia, el espacio es homogéneo y no polarizado”³. Pese a su interés, la importante carga utópica de la propuesta hizo que fuera recibida con cierta frialdad y no se entendiera la riqueza del espacio proyectado. “Sin duda, se trata de una de esas propuestas que han fomentado una larga y fecunda versión propia, de superposición de sucesivas maneras, donde la asunción de las consignas foráneas, debidamente contaminadas y rectificadas por los “inventos” propios o por la permanente influencia musulmana, se han concertado en fórmulas bien particulares”⁴.

5.1.4 PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE FUENCISLA, MADRID (1961-65) J.M. GARCÍA DE PAREDES

La propuesta de Cuenca, tras un proyecto de 1962 no construido para la iglesia de San Servando y San Germán en San Fernando, Cádiz, se materializó finalmente en el barrio de Almendrales, en Madrid. García de Pare-

2 Memoria del concurso para la iglesia de San Esteban Protomártir en Cuenca. En García de Paredes, A. 2014. 157.

3 García de Paredes, A. 2014. 157

4 Sánchez Lampreave, Ricardo. García de Paredes: una idea perseverada. En: Los brillantes 50, 161.

[5.21] J. M. García de Paredes. Parroquia de Nuestra Señora de Fuencisla, Madrid. (1961-65)
Planta de situación

[5.22] J. M. García de Paredes. Parroquia de Almendrales. Fotografía de la cubierta desde el bloque auxiliar.

[5.23] J. M. García de Paredes. Parroquia de Almendrales. Fotografía actual del interior del templo.

des recibió el encargo, junto a Javier Carvajal, Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales, de realizar el Poblado de Almendrales. Trabajaron conjuntamente en la ordenación del conjunto y en el desarrollo de las viviendas, mientras que García de Paredes se encargaba de la parroquia, Molezún del mercado (no construido) y Carvajal y Corrales de los dos principales núcleos de viviendas. La parroquia está situada en uno de los límites del desarrollo, junto a la carretera de Córdoba, a una cota inferior que el resto de la edificación. García de Paredes creó un conjunto que se divide en dos edificaciones, como ya hiciera en Cuenca. Un cuerpo bajo que aloja el templo y un pequeño bloque en altura que aloja los locales parroquiales y las viviendas de los sacerdotes. Esta división, que viene impuesta por la presencia de un tendido eléctrico que atraviesa el solar, permite que entre ambos se constituya un ámbito de relación previo a la entrada al templo. La diferencia de cota con respecto al barrio hace que el muro de contención delimite este espacio público, y a su vez acompaña a la entrada al templo y al edificio de servicios parroquiales. El solar queda delimitado por dos calles que se cruzan en un ángulo de unos 45°, lo que condiciona la forma del templo, que se escalona para respetar la alineación.

La estructura repite el concepto de la propuesta de Cuenca, un módulo cuadrado de 4,20 m de lado, en el que las cúpulas semiesféricas de hormigón son sustituidas por piezas tronco piramidales con iluminación cenital. 51 módulos conforman todo el conjunto, distribuidos de un modo casi simétrico, con el lado mayor, de 7 módulos, junto a la carretera y escalonado hasta terminar en un único módulo, bajo el cual se aloja la pila bautismal. El armazón de estos elementos es de perfiles metálicos, y está constituido por tableros de Viroterm al interior, con buen funcionamiento térmico y acústico, y revestimiento de fibrocemento al exterior para resolver la estanqueidad de la cubierta. La cuidada imagen de la cubierta del templo es muy importante, ya que es el elemento con mayor presencia desde los vecinos bloques de pisos.

Todo el conjunto queda delimitado por muros ciegos de fábrica de ladrillo, en los que queda pautado el ritmo de la estructura, ya que aparecen pilas-tras que articulan la fachada y que sirven para contrarrestar los empujes laterales que los esbeltos pilares no pueden soportar. El edificio se cierra frente al entorno, condicionado por la presencia de la antigua carretera, con un importante tráfico. El acceso al interior se produce en el lado opuesto a la carretera, a través de un atrio cubierto que comunica con el nártex, desde el que finalmente se ingresa al templo. Esta serie de filtros previos permite acompañar el tiempo de la vida cotidiana al tiempo particular de la celebración y la liturgia.

[5.23] En el interior del templo, de nuevo un recinto isótropo, en el que la retícula domina el espacio. El módulo se repite de modo continuo y resuelve las funciones de cubierta, iluminación y estructura. Gracias a la esbeltez de los pilares, su presencia casi no es percibida, por lo que se crea así un espacio indiferenciado, sin dirección predominante, en el que la celebración se puede desarrollar de forma participativa. La iluminación uniforme, cenital, inalterada al movimiento del sol a lo largo del día, colabora a crear ese espacio fluido.

La sala principal del templo es un rectángulo de 7 x 5 módulos. En los dos extremos se añaden dos espacios de 3 módulos, situados en el eje y simétricos. En uno de ellos se sitúa la capilla de diario (penitencial la deno-

(Fig. 11) Parroquia de Almendrales. Planta de la nave. Legado Luis Cutillo- Servicio Histórico COAM

[5.24] J. M. García de Paredes. Parroquia de Almendrales. Comparación entre la organización de la asamblea propuesta por García de Paredes (extraída de la comunicación de Jesús García Herrero) y la organización finalmente construida.

minaba García de Paredes) y en el otro, el presbiterio, que se adelantaba hacia la nave. El presbiterio se encontraba elevado respecto a la nave, y bajo el mismo se situaba la sacristía. Esta disposición final del santuario, que se orienta en la longitud mayor de templo, hace que se pierda el sentido asambleario, y remita a la tradición basilical, con un espacio procesional. La entrada se producía por el tramo central del lado largo, a través del nártex, y sobre ese nártex se situaba el coro. Se respetaba así la tradición de los templos españoles en los que el acceso al interior de la iglesia se realizaba bajo el coro.

[5.24] La propuesta original de García de Paredes era mucho más interesante, El presbiterio quedaba situado en el centro del lado mayor del templo, y así podía ser rodeado por la asamblea⁵. Establecía a su vez un eje con el baptisterio y el coro, que se complementaba con el eje transversal en el que disponía el presbiterio. No hay referencia, sin embargo, a la posición del resto de focos litúrgicos (ambón, sede, sagrario) que pasaban a tener una importancia destacada en la nueva liturgia que surgió del Concilio Vaticano II. Si Miguel Fisac justificaba que cambiaba el sentido tradicional del espacio debido a las determinaciones de la liturgia, en la obra de García de Paredes no se encuentra dicha justificación.

La arquitectura se mostraba desnuda, sin ornamentos ni elementos decorativos. El ladrillo de los muros de cerramiento no se revistió al interior, por lo que se establecía una continuidad en la propia naturaleza del muro. El suelo era también de ladrillo gresificado (hoy sustituido por terrazo) que potenciaba el carácter de espacio continuo. La luz uniforme se convierte en una luz acogedora al incidir sobre los materiales dispuestos por el arquitecto para que el ambiente sea el propicio para la celebración. Se trataba de un espacio tan esencial que no se encuentran referencias a las obras de arte que ambientarían el templo. En los croquis aparece una referencia a un crucifijo en el presbiterio. Bastaría con algún elemento mínimo que ayudara a fijar el carácter sagrado del espacio. Cualquier intervención de mayor alcance desvirtuaría la propuesta de García de Paredes.

La disposición actual ha modificado varios aspectos del proyecto. El nártex se emplea como capilla de diario, con al Reserva Eucarística sobre el altar. Y la posición del presbiterio ha vuelto a variar, ya que se ha situado más adelantada, muy relacionada con la asamblea, con lo se entiende mejor el carácter participativo del espacio. Pero la ambientación posterior del templo, vinculada a las corrientes del Camino Neocatecumenal no tiene en cuenta la esencialidad del proyecto original y devalúa el ambiente de recogimiento que García de Paredes planteó.

5 “En 1972 la Oficina Técnica del Arzobispado pretendía realizar una publicación con los numerosos templos construidos en la Archidiócesis en los últimos años. (...). La planta aportada por García de Paredes era, seguramente, lo que el arquitecto hubiese querido que fuera la iglesia de Almendrales.”

García Herrero, Jesús. La iglesia de Almendrales. Comunicación presentada al II Congreso Pioneros de la arquitectura española. El autor ha realizado una tesis sobre Luis Cubillo, que era el encargado de recopilar la documentación.

[5.26] J. M. García de Paredes. Convento de Stella Maris. Croquis del interior del templo.

[5.25] J. M. García de Paredes. Convento de Santa María de Belén, Málaga (1961-65) Croquis de la solución estructural para resolver el apilamiento de funciones.

[5.27] J. M. García de Paredes. Convento de Stella Maris. Planta de la iglesia y sección definitiva del convento, con la cercha metálica final.

5.1.5 CONVENTO SANTA MARÍA DE BELÉN (STELLA MARIS) MÁLAGA (1961-65) J.M. GARCÍA DE PAREDES

Este proyecto se simultaneó con la iglesia de Almendrales y muestra caminos distintos en la concepción del espacio, pero un mismo rigor en la definición de los elementos constructivos. Se trata de un programa conventual⁹ en un edificio inserto en la trama urbana consolidada. El convento se sitúa en un solar rectangular con fachada a tres calles y una medianera con dos edificios de gran altura. El edificio tiene una importante presencia urbana, frente a la Alameda de Málaga. García de Paredes resolverá el proyecto [5.25] apilando sus funciones: sobre el templo se sitúan las dependencias del convento, sobre este el claustro, abierto en parte y cubierto por las celdas que se alojan en el espacio libre entre las cerchas que definen la cubierta. La solución remite a la adoptada por De la Sota en el Gimnasio Maravillas. Así se permite que la luz llegue al claustro como al propio templo, en una adecuada reflexión sobre lo que significa la vida monástica.

Existe un desnivel entre la Alameda y la calle posterior, lo que permite que, elevando el templo sobre el nivel de acceso, se pueda aprovechar un semisótano con iluminación natural. Este semisótano se plantea con muros de hormigón visto que permite el apoyo de la estructura metálica del conjunto. El muro de hormigón sirve de zócalo al edificio, que reinterpreta los tres órdenes clásicos, basamento, cuerpo y cornisa.

El edificio iguala en altura a los del entorno, y muestra al exterior la estructura metálica portante, incluso el arranque de las cerchas que definen el cuerpo de las celdas bajo la cubierta. El ladrillo es utilizado como material de cerramiento, sin función estructural, como ya se adivina por su colocación a panderete, y aparece sin revestir en todo el edificio, tanto al interior como al exterior. La limpia definición de la construcción y la integración de la iluminación natural en la concepción estructural del edificio muestran la austeridad que exigía la orden carmelita, y el interés de García de Paredes en ajustar al máximo las soluciones para que el conjunto funcionara a la perfección con el mínimo número de elementos.

La visión de la estructura metálica completa muestra la racionalidad de su planeamiento y el rigor con el que está proyectada. Se pueden entender las distintas partes del edificio analizando las distintas soluciones estructurales para cada espacio concreto.

[5.26] El espacio de la iglesia muestra una disposición en un principio convencional, aprovechando el solar en su dirección longitudinal. El presbiterio en el extremo opuesto de la entrada principal. Sobre esta entrada, se ubica el coro en dos tribunas, según la tradición que se comentaba a propósito de Almendrales. Junto a la puerta, para simbolizar el rito de ingreso a la comunidad se dispone la capilla bautismal. Un sencillo bloque de piedra [5.27] tallado para alojar en su interior el agua bendita. Pese a estar planteado en fechas próximas al Concilio Vaticano II existe una importante diferencia de altura entre el presbiterio y la nave. Ambos espacios se comunican por una escalera en uno de los laterales, así que existe una barrera física entre los fieles y el celebrante. Esta diferencia de altura y la distinta cota entre la calle trasera y la Alameda permiten que bajo el presbiterio se aloje la capilla

9 Los carmelitas le habían encargado previamente la iglesia no construida de San Servando y San Julián.

[5.28] J. M. García de Paredes. Convento de Stella Maris. Fotografía actual del nterior del templo.

[5.30] J. M. García de Paredes. Convento de Stella Maris. Iluminación del templo.

[5.30] J. M. García de Paredes. Convento de Stella Maris. Fotografía actual de la fachada a la Alameda.

de diario. Sin embargo esta capilla no aloja el sagrario, que se sitúa en la zona de la asamblea, bajo el santuario, en una solución que permite que la Reserva Eucarística esté presente en todo momento durante la celebración, pero sin restar importancia a los focos principales. El espacio del presbiterio se destaca mediante un lucernario que baña suavemente y desde arriba el paño de ladrillo de Martos que sirve de fondo del espacio de celebración. Ha desaparecido el retablo. La atención se centra sobre el altar, la iluminación no deslumbra y permite el recogimiento y la meditación personal, a la vez que consigue crear un espacio adecuado al sentido de comunidad

[5.28] perseguido.

El presbiterio ocupa todo el ancho de la nave, por lo que los elementos litúrgicos pueden disponerse distribuidos en todo ese espacio, y así cumplir lo que decía Miguel Fisac sobre el carácter multifocal de la nueva liturgia, unos años antes de que Fisac la planteara. Aún así la posición del altar está demasiado centralizada y existe una cierta rigidez en la organización de los elementos. La proporción cuadrada de la sección hace que se propicie un sentido asambleario del templo. Los fieles no rodean el presbiterio, pero al ser tan amplio existe la sensación de poder controlar mejor lo que allí ocurre. La simetría del espacio queda rota por la iluminación lateral que entra a través de los huecos verticales que acompañan a la estructura, con vidrios de color ámbar a ambos lados de los pilares y que tensan el espacio en diagonal. Una galería en esa fachada, bajo la que se ubican los confesionarios hace que el suelo de la nave permanezca en penumbra y así la luz se sitúe en lo alto a la asamblea. Esta luz ámbar entona bien con la textura del ladrillo de Martos y la iluminación que proporcionan unos estilizados faroles de Úbeda que flotan sobre el espacio y dotan de escala a la sala. Descienden desde la altura del coro a los pies de la nave hacia el presbiterio. Los distintos tonos de iluminación contribuyen a diferenciar de un modo visual el santuario y la asamblea. Mientras que en la asamblea el color es cálido, en el presbiterio es más frío, los vidrios del lucernario no están coloreados y aportan una luz más tenue, menos intensa. Una luz que permite una direccionalidad del espacio del presbiterio hacia las alturas de las que proviene la fuente de luz que no es visible desde los bancos de los fieles en la nave principal. Los faroles también contribuyen a un adecuado comportamiento acústico de la sala, anticipando el uso que tendrán en el Auditorio Manuel [5.29]

[5.30] de Falla de Granada.

Al exterior el convento se muestra austero y sobrio. Debido a la posición del edificio en el entorno de la Alameda, la comisión encargada de conceder la licencia de obras exigía que la fachada fuera revestida con decoración para no desentonar con el resto de edificaciones. Se propusieron muchas soluciones. Pero la definitiva consistía en realizar un mosaico que cubriera la fachada principal. García de Paredes planteó esta solución, con el beneplácito de los carmelitas para desbloquear la situación, pero con la certeza que la falta de medios impediría su realización, siendo la imagen final del edificio la que se había proyectado. Actualmente se muestra integrado en la imagen urbana, al fin y al cabo han pasado 50 años desde su construcción y ha resistido el paso del tiempo gracias a ese rigor en su concepción. De nuevo no hay referencias a las obras de arte que ambientarán el templo. Aunque la iconografía incorporada no es la más adecuada al carácter esencial de la arquitectura, la calidad del espacio interior soporta los elementos que se introducen en ella.

[5.31] Luis Moya y José Antonio Domínguez Salazar.
Capilla del Colegio del Pilar, Madrid (1959-64)
Fotografía aérea actual.

“Podría ser este edificio, en suma, el que mejor lograra ilustrar la sabia sensatez de un arquitecto capaz de anteponer cuanto de ajeno tiene lo específico y particular de cada propuesta al interés personal y subjetivo por una investigación determinada”¹⁰

5.1.6 CAPILLA DEL COLEGIO DEL PILAR, MADRID (1959-64) LUIS MOYA Y JOSÉ ANTONIO DOMÍNGUEZ SALAZAR

El colegio del Pilar se sitúa en el barrio del Niño Jesús, delimitado al oeste por el parque del Retiro y al este por la calle Doctor Esquerdo. El colegio está ubicado en una zona de topografía plana, pero junto a un gran desnivel que marca el límite del recinto. Las aulas se distribuyen en pabellones con orientación norte-sur, rodeados de arbolado. Junto a uno de los límites del conjunto, junto a las pistas deportivas se sitúa la capilla del colegio, vinculada a una de las entradas, ya que no sirve solo al centro educativo sino también al barrio.

La arquitectura religiosa de Luis Moya proponía continuar la tradición clásica frente a la incorporación de la modernidad. Su defensa de la tradición incluía también una crítica al eclecticismo, por entender que desvirtuaba los valores de la mejor arquitectura clásica. La fuerza de sus propuestas se basaba en el rigor geométrico de sus obras, en la coherencia formal de la disposición de sus espacios, y un fuerte compromiso con la construcción como generadora de la mejor arquitectura. Sus principales obras son templos en los que trata de conciliar la planta central de los espacios sagrados clásicos con la direccionalidad que exigía la liturgia preconiliar. Para resolver esta tensión proponía templos de planta elíptica. Las iglesias de San Agustín en Madrid o la capilla de la Universidad Laboral de Gijón muestran el control que Moya tenía sobre la geometría y la construcción del espacio, principalmente de los sistemas abovedados de ladrillo.

Pero en los últimos años de su carrera dejó de lado el ideal clásico, al entender que los cambios que se están produciendo en la liturgia, y que pasarán a ser oficiales tras el Concilio Vaticano II, deben llevar aparejada una nueva forma de entender el templo católico¹¹. Es por eso que abandona el tipo que había depurado a lo largo de los años y que se concretaba en templos de planta elíptica y propone dos iglesias que muestran la mirada de Luis Moya sobre la arquitectura moderna de su tiempo. Sin abandonar el compromiso con la construcción, deja de lado el lenguaje clásico, cambia la concepción del espacio y sugiere una cierta asimilación del espíritu de su tiempo.

10 Sánchez Lampreave, Ricardo. García de Paredes: una idea perseverada. En: Los brillantes 50, 165.

11 “Un grave prejuicio moderno –había señalado Moya años antes– es creer que un iglesia debe tener carácter”; y lo afirmaba desde tres convicciones: que, a lo largo de la historia, la arquitectura del templo había establecido “modos y hasta modas” para el resto de edificios; que la forma de la iglesia obedecía a las necesidades de las liturgias y que, por tanto, la función –si conseguida– caracterizaba al edificio; y que el valor de lo local quedaba postergado ante la condición católica –universal– de la Iglesia”

García-Gutiérrez Mosteiro, Javier. La bóveda de ladrillo y la imagen del cielo. En: La arquitectura religiosa de Luis Moya. ETSAM (2013), 53

[5.32] L. Moya y J. A. Domínguez Salazar. Capilla del Colegio del Pilar, Madrid
Planta. Fondo Luis Moya ETSAM

[5.33] L. Moya y J. A. Domínguez Salazar. Capilla del Colegio del Pilar, Madrid
Sección longitudinal. Fondo Luis Moya ETSAM

La capilla del colegio del Pilar está realizada en colaboración con José Antonio Domínguez Salazar, autor de la ordenación urbanística del barrio, de la que solo se construyeron dos conjuntos de viviendas próximas al colegio. La planta tiene forma octogonal, levemente alargada en el eje longitudinal del espacio. Tiene una orientación norte-sur, por lo que no respeta la tradición de situar el presbiterio al este del espacio. La cubierta se resuelve con un paraboloide hiperbólico realizado con una enorme bóveda tabicada de 14 cm de espesor, reforzada con barras de acero siguiendo las generatrices de la superficie, y con un zuncho perimetral de hormigón que estriba la estructura. La superficie exterior se resuelve con placas de aluminio sobre una capa de fieltro asfáltico. Esta cubierta se apoya en los laterales y deja libres seis de los lados del octógono, incluidos la entrada y el ábside. El vuelo de esta gran superficie reglada acoge a la entrada, a modo de porche, la entrada se retrasa varios metros hacia el interior de la nave y se accede cerca del punto más bajo del espacio. Una vez dentro del templo, el techo se eleva en la dirección que marca el eje que une la entrada y el altar, y señala así la importancia del presbiterio, que queda recortado a contraluz por la vidriera situada al final de la nave.

Se consigue un gran espacio diáfano, pero que en su funcionamiento no es muy diferente de las propuestas más clásicas de Luis Moya. Un espacio de vocación centralizada que se alarga en el eje longitudinal para servir a la liturgia. El presbiterio se sitúa al fondo del espacio, elevado respecto a la nave y en cierto modo separado físicamente de ella. Aunque la forma de la asamblea permite que rodee el espacio donde se celebra la eucaristía, esta separación hace que quede alejado del espíritu de participación activa de los fieles que promueve la reforma litúrgica que se está plasmando en esos años, ya que la construcción de la capilla es casi simultánea al Concilio Vaticano II. Toda la atención se centra en el altar, situado en posición central, elevado del resto del presbiterio. Lo rodean otros dos altares dispuestos simétricamente a ambos lados. No hay referencias a la posición del ambón, o el Sagrario, pero el gran tamaño del presbiterio permite que estos focos litúrgicos se puedan disponer libremente para facilitar su visión por el conjunto de la asamblea. En los muros que rodean el presbiterio se disponen dos hileras de gradas para que puedan sentarse los religiosos.

A los pies de la nave, sobre la entrada, se dispone el coro, y en los laterales de la nave, en los puntos de apoyo de la cubierta, se abren seis hornacinas para alojar los confesionarios. Esta cubierta reglada es contemporánea de las realizadas por Félix Candela en hormigón, pero el sentido litúrgico de este espacio de Luis Moya está muy por encima de las iglesias de Candela, como por ejemplo Nuestra Señora de Guadalupe, también en Madrid¹².

12 La iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe (1961), realizada por Candela en colaboración con Enrique de la Mora Palomar, José Ramón Azpiazu Ordóñez y José Antonio Torroja Cavanillas. La iglesia tiene un gran interés formal, con una curiosa disposición centralizada. Las láminas de hormigón crean una imagen reconocible y un espacio que se eleva sobre el altar. La iluminación se resuelve con interesantes vidrieras en los encuentros de esas láminas y se consigue un ambiente cálido y agradable para la celebración. Pero el presbiterio queda aislado en el centro del espacio, y su integración con la asamblea, dispuesta en graderíos, no es la deseable bajo los nuevos requerimientos litúrgicos. La cripta bajo este espacio resuelve mucho mejor esta integración.

Justo Isasi entiende que la figuración de esta iglesia palidece frente a la densidad

[5.34] L. Moya y J. A. Domínguez Salazar. Capilla del Colegio del Pilar, Madrid
Fotografía del interior del espacio.

[5.35] Rodolfo García-Pablos y González-Quijano.
Templo de los Sagrados Corazones, Madrid (1965-69)
Fotografía aérea actual.

Moya demostraba manejar las claves del espacio sagrado y despojarlo de claves historicistas para quedarse con lo esencial.

- [5.34] La iluminación del espacio se resuelve mediante dos grandes vidrieras, una tras el coro sobre la entrada y otra que preside el espacio en el muro tras el presbiterio, que puede deslumbrar al situar el altar a contraluz. Los lados inclinados del octógono del presbiterio tienen unas perforaciones circulares que inundan el espacio de luz. Y en la parte superior de esos muros (en los dos extremos de la nave) unos huecos desmaterializan el muro en el encuentro con la cubierta, haciendo que ésta flote sobre el espacio. La iconografía del conjunto no acompaña a la modernidad del espacio, y desvirtúa en cierta medida sus aciertos¹³.

5.1.7 TEMPLO DE LOS SACRADOS CORAZONES, MADRID (1965-69) RODOLFO GARCÍA-PABLOS Y GONZÁLEZ-QUIJANO

- [5.35] El solar en el que se ubicó el templo se encontraba frente a la plaza de los Sagrados Corazones, en la esquina de dos calles, Padre Damián (al que está dedicado el templo) y Paseo de la Habana. La plaza de los Sagrados Corazones surge del encuentro de estas dos calles y Concha Espina, que discurre perpendicular al Paseo de la Castellana en dirección este – oeste. Frente al solar, al otro lado de Padre Damián se encontraba el estadio Santiago Bernabéu. La zona al sur de la calle Concha Espina estaba consolidada, con bloques en altura frente al estadio, entre la Castellana y el Paseo de la Habana, y con las últimas calles de la colonia de El Viso al este del Paseo de la Habana. Pocas construcciones existían al norte del solar elegido. Se dispone así de un solar en una ubicación privilegiada, muy adecuado para construir un templo que reflejara la relevancia de la archidiócesis de Madrid en un barrio de alta burguesía¹⁴. Rodolfo García Pablos fue un arquitecto muy vinculado a la jerarquía de la Iglesia¹⁵, en concreto al arzobispo de Madrid Casimiro Morcillo, y bajo su mandato realizó sus principales obras. En sus primeras obras el lenguaje y la estructura de los templos eran los propios de una época en la que se exaltaba el sentimiento católico, al vincular la arquitectura del pasado y su lenguaje a una etapa gloriosa de la nación española. Lenguaje que, en parte, era un pastiche de elementos clásicos y herrerianos, y que se materializaba en composiciones eclécticas sin gracia especial. García-Pablos planteó dos de sus proyectos

proyectual de la capilla de Luis Moya. En, Fernández Cobián, E. El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea. 255

13 “El crucifijo es obra del escultor Vicente Rodilla, y el fondo es una vidriera de Santiago Padrós, a base de vidrio grueso y hormigón armado” Moya Blanco, Luis y Domínguez Salazar, José Antonio (1965). Capilla del colegio de Santa María del Pilar. “Informes de la construcción” (n. 173); pp. 49-61.

14 Su obra ha sido recuperada por Silvia Blanco Agüeira en su tesis “Rodolfo García Pablos. La construcción del espacio sagrado”. En ella hace un intensivo recorrido por su obra, entre la que destaca la iglesia de los Sagrados Corazones en Madrid, como síntesis de su modo de entender la arquitectura religiosa. El estudio es exhaustivo y sirve de pie de arranque para esta investigación.

15 García Pablos era arquitecto diocesano de la archidiócesis de Madrid-Alcalá desde el año 1939 y sus primeras labores fueron la rehabilitación de los templos destruidos durante la guerra civil.

[5.36] R. García-Pablos. Parroquia de Nuestra Señora de la Paz, Madrid (1946-54)
Perspectiva exterior. (Tesis de Silvia Blanco)

[5.37] R. García-Pablos. Propuesta para la Basílica Hispanoamericana, Madrid (1949)
Planta. (Tesis de Silvia Blanco)

[5.38] R. García-Pablos. Templo parroquial de los Sagrados Corazones.
Planta y sección (Tesis de Silvia Blanco)

más destacados de esta época bajo estas premisas. Espacios direccionales, que respetaban la tipología basilical con una nave principal y capillas laterales. Nuestra Señora de la Paz y la propuesta para la nueva Basílica Hispanoamericana, ambas en Madrid, indican en qué punto se encontraba la arquitectura promovida por la jerarquía. Este concurso de la Basílica marcó un punto de inflexión en la asimilación de la arquitectura moderna. Se decidió apostar por el proyecto de Oíza y Laorga, mucho más brillante que el de García-Pablos (o que el resto de propuestas), y aunque no supuso una evolución clara en cuanto a la propuesta de una nueva tipología, sí proponía un lenguaje más estilizado, una construcción más acorde con los nuevos tiempos y una propuesta de ambientación liberada de la ornamentación y exceso de decoración de los templos tradicionales. El proyecto de la basílica de Aránzazu contribuyó también a ese cambio en la mentalidad con la que se afrontaban estos proyectos.

García-Pablos, tras evolucionar su lenguaje y con una amplia trayectoria en la construcción de templos, se pudo enfrentar al encargo de una iglesia como la de los Sagrados Corazones en Madrid. La escala del templo, su relevancia social y los medios que tuvo a su alcance le permitieron crear un espacio moderno que introducía muchas de las determinaciones litúrgicas emanadas del Concilio Vaticano II. El encargo fue previo a la realización del Concilio, pero el desarrollo de este y del proyecto corrieron paralelos, por lo que muchos de los avances fueron recogidos en la configuración final del templo.

El solar tiene una forma pentagonal irregular, pero con un eje de simetría en la bisectriz entre las calles Padre Damián y Paseo de la Habana. La primera fase de la construcción incluía solo el templo, así que este ocupaba todo el solar. Las construcciones auxiliares se trasladarían a otra parcela próxima. El ángulo que forman dos de sus linderos permite que el proyecto se organice en torno a una figura hexagonal regular. El templo tiene esta forma, con una cubierta a seis aguas, y se sitúa en el eje de simetría del solar. Se retranquea respecto a la plaza, y el espacio que queda libre en el borde opuesto del solar es ocupado por el recinto del presbiterio, incluido en otro hexágono de dimensiones menores e inferior altura que el cuerpo principal. En el lateral del Paseo de la Habana se sitúan la capilla penitencial y la capilla de la Reserva Eucarística, ambas con cubierta plana. Al lado opuesto, frente a la calle Padre Damián se crea un jardín que permite el acceso a la cripta bajo el templo. Cripta en la que reposan los restos del Padre Damián de Molokai¹⁶. Una escultura de Amadeo Gabino recuerda su figura sobre una pequeña lámina de agua.

El espacio interior del templo es una nave diáfana, gracias a una estructura metálica de cerchas triangulares que resuelven la luz del espacio y la pendiente de la cubierta. Todo el conjunto está construido por elementos metálicos que muestran el desarrollo económico que estaba alcanzando el país. Un par de décadas antes el acero era un elemento escaso y los arquitectos hubieron de decantarse por métodos tradicionales de construcción y sobre ellos incorporar la modernidad a la arquitectura española. La disponibilidad de un acero de calidad permitió que se planteara una estructura en voladizo para proteger la entrada principal al templo, que se produce desde la plaza,

16 Misionero que se trasladó a Filipinas para ayudar a los enfermos de lepra, y que falleció de esa enfermedad.

[5.39] R. García-Pablos. Templo de los Sagrados Corazones. Fotografía actual. Interior del templo desde el eje principal del espacio.

[5.40] R. García-Pablos. Templo de los Sagrados Corazones. Fotografía actual.

[5.41] R. García-Pablos. Templo de los Sagrados Corazones. Croquis del presbiterio, con el crucifijo sobre el altar, y el sacerdote de espaldas a los fieles.

en el eje longitudinal del conjunto. Este gran voladizo, es un gran alarde técnico, que queda compensado por el coro sobre la entrada. Este elemento está dispuesto en una posición tradicional en la arquitectura católica española, y esta referencia a la tradición se ha mantenido en muchos templos contemporáneos. Pese a tratarse de una estructura de gran importancia, que salva grandes luces, el arquitecto decide ocultarla, no hacerla presente para que no pase a ser protagonista del espacio¹⁷. En este sentido la convencional resolución de la cubierta no refleja la calidad del espacio interior. Es un elemento que será percibido por los edificios en altura que lo rodean, y se muestra modesto en su configuración formal y material.

Liberados por tanto de la función estructural, los cerramientos perimetrales de ladrillo son sustituidos por vidrieras coloreadas que inundan de luz el espacio interior. El encuentro entre los paramentos verticales y la cubierta está recorrido por una vidriera en todo el perímetro que hace que esta flote sobre el espacio. Por la disposición de los distintos recintos que exige la liturgia en el templo, las principales vidrieras se sitúan al sur, sobre la entrada, y [5.39] al oeste, donde no hay interferencias con otros espacios y pueden ocupar toda la dimensión del cerramiento. Muestran así el movimiento del sol a lo largo del día y cambian la percepción del espacio.

El interior tiene una configuración tradicional, pese a la modernidad de las [5.40] formas. El eje principal del espacio es el longitudinal, con el presbiterio recludo en un espacio separado del resto de la nave, con una gran diferencia de altura entre este ámbito y la zona donde se sitúan los fieles. El altar está pensado para la celebración al modo tradicional, dispuesto el celebrante como cabeza de la asamblea hacia el este. Sobre el altar flota un crucifijo, en una solución similar a la que utilizara Fisac en Alcobendas o Vitoria, pero [5.41] en una posición más baja en altura, por lo que su presencia puede impedir una celebración cara al pueblo. Así se puede comprobar en los croquis previos realizados por García Pablos. Esa es todavía una concepción previa a la que propone la reforma, aquí se puede observar el hecho de que la concepción del templo sea paralela a la celebración del Concilio. En la nueva liturgia la atención de la asamblea no se dirige al este, que simboliza la salvación, sino que se centra en el altar y en lo que allí ocurre, la actualización del banquete y sacrificio de Cristo.

Rodolfo García-Pablos dominaba el proyecto religioso, y estaba al tanto de las principales novedades en el campo que se producían en Centroeuropa¹⁸. En este templo ofrece una interpretación muy ajustada y estudiada del programa litúrgico. En el presbiterio no solo destaca la presencia del altar, que debe tener una posición central en el espacio, sino que deben estar presentes el ambón desde el que se proclama la liturgia de la Palabra y la sede, lugar donde el oficiante preside la asamblea. Ya no existe devoción eucarística, por lo que el sagrario debe disponerse en un espacio independiente, con la dignidad apropiada para adorar la Reserva Eucarística. El tratamiento de la luz deberá destacar esta presencia a la vez que favorecer

17 En el templo de San Francisco Javier en la Ventilla decidirá mostrarla, pero como veremos más adelante, no para presentarla como un alarde técnico.

18 En una visita previa a la consagración del templo, el arquitecto ofreció una conferencia, "El templo, lugar de la celebración", en la que explicaba lo que se entendía por un templo moderno y las condiciones que tenía que cumplir. Para ello citaba las directrices que había aprobado la conferencia episcopal alemana. Blanco Agüeira, Silvia. Tesis doctoral,

[5.42] R. García-Pablos. Templo de los Sagrados Corazones. Fotografía actual. Interior del espacio. Gradación de colores entre los tonos fríos de la nave y cálidos del presbiterio.

[5.43] R. García-Pablos. Parroquia de San Francisco Javier y San Luis Gonzaga, Madrid (1965-68) Fotografía aérea (1975)

[5.44] Iglesia de la Ventilla sobre la que se levantarían las Escuelas Profesionales del Padre Piquer, al inicio de las obras.

la devoción privada. También se dispondrá un espacio propio para la capilla penitencial, que permita realizar ese sacramento con el ánimo y recogimiento adecuado.

García-Pablos proyecta un presbiterio de amplias dimensiones, en el que el ambón puede tener una presencia destacada. Como se ha comentado anteriormente es demasiado profundo para poder ser rodeado por la asamblea y ser percibido como una parte del mismo ámbito. El templo es el lugar en el que los fieles se reúnen en asamblea para celebrar la liturgia. El arquitecto trata de proyectar el espacio para favorecer ese carácter comunitario.

[5.42] La gran anchura del recinto de la asamblea hace que pueda entenderse como un espacio participativo, pero los bancos no se orientan hacia el altar sino que mantienen su dirección en el sentido longitudinal. El espacio del presbiterio y el de la asamblea son iluminados por las vidrieras de Manuel Suárez Molezún, que adoptan tonos azules para la nave y rojizos para el santuario. A la derecha de la nave, comunicadas visualmente con la asamblea, se disponen la capilla sacramental y la capilla penitencial. El espacio que acoge la Reserva Eucarística es de una particular calidad. Iluminado al este por unas vidrieras de Francisco Farreras, cuenta con un retablo de hormigón dorado que aloja en su centro el sagrario. Es obra de José Luis Sánchez, autor también de las puertas de acceso. Las rejas que separan estos recintos del espacio principal son obra de José Luis Alonso Coomonte. Un vía crucis a ambos lados de la embocadura del presbiterio, de Joaquín Vaquero Turcios, completa el listado de obras de arte contemporáneas que se incorporaron al templo. La vidriera tras el coro, orientada a sur, tiene un discurso figurativo, en contraste con el resto de obras, y fue diseñada por Carlos Muñoz de Pablos, con correcciones del propio arquitecto. Para enlazar con la historia, dos tallas, las dos únicas figuras que se colocaron en el templo fueron un crucifijo castellano del siglo XV, flotando sobre el altar, y una Virgen, en la capilla penitencial. La incorporación de los más importantes artistas del momento señalan la relevancia que este templo tenía en la sociedad madrileña. Se trataba de un proyecto en el que se emplearon los mejores medios disponibles, en el que la jerarquía católica asumía como propio el espacio que le proponía la arquitectura moderna.

5.1.8 PARROQUIA DE SAN FRANCISCO JAVIER Y SAN LUIS GONZAGA, MADRID (1965-68) R. GARCÍA-PABLOS

[5.43] La Ventilla era un suburbio muy degradado de las afueras de Madrid, en el que la mayor parte de las viviendas eran chabolas, en un entorno sin infraestructuras urbanas. En la zona más próxima a Plaza de Castilla y Bravo Murillo, la trama edificatoria estaba más consolidada, y el carácter social del conjunto colaboró en la ordenación del entorno.

[5.44] En esta zona, desde tiempos previos a la Guerra Civil, un grupo de religiosos había creado unas escuelas destinadas a ayudar a los habitantes del barrio a mejorar sus condiciones educativas e incluso económicas. Las escuelas incluían una iglesia y una vivienda y dispensario. Tras el asesinato durante la guerra de los impulsores del conjunto, los jesuitas se hacen cargo de la institución en 1940, y poco a poco se fueron ampliando las necesidades de espacio y de personal. Se pensó en transformar esta modesta

[5.45] R. García-Pablos. Escuelas profesionales del Padre Piquer. Maqueta del conjunto, con la primera versión del proyecto de la iglesia.

[5.46] R. García-Pablos. Iglesia de San Francisco Javier y San Luis Gonzaga, Madrid. Planta y sección de la primera versión del proyecto.

instalación en una Escuela de Formación Profesional. Para ello se contó con la colaboración de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad, que compró los terrenos necesarios.

Rodolfo García-Pablos se especializó en la construcción de centros docentes, por lo que tenía la experiencia adecuada para afrontar este encargo, unas escuelas profesionales, que incluían aulas, talleres, además del templo. Las escuelas ocupan el espacio de dos manzanas, (salvo el frente a la calle General Aranda, en la que existían unas viviendas que se respetaron) por lo que interrumpen la continuidad de la trama urbana, algo caótica en [5.45] todo caso. Se diseñó el conjunto en una serie de pabellones lineales que se articulaban en torno a patios para los recreos y actividades deportivas. Las naves destinadas a talleres y el templo son las edificaciones de mayor volumen y se encuentran contiguas. Se aprovecha el desnivel de la calle a la que dan fachada para que las naves se sitúen por debajo de la iglesia y así no interfieran en su visión. La ordenación presenta dos ámbitos diferenciados, uno vinculado al templo y otro a los talleres, y la divisoria entre ambos guarda relación con una de las vías interrumpidas, de tal modo que no establece una discontinuidad visual que ahogara el espacio urbano. Así también resolvía el fuerte desnivel de la parcela hacia el noreste.

[5.46] El templo ocupa un lugar destacado en la ordenación del conjunto, en la esquina de mayor cota del solar. En ese punto la edificación se retranquea de las calles y se crea una plaza frente al templo que permite un lugar de relación de los fieles. Al ser uno de los pocos espacios libres que se encuentra en la trama del barrio, pasa a ser un referente en la vida social.

El templo es un prisma rectangular de 30 por 25 metros, con el lado corto enfrente a la plaza, desde la que se accede al interior. En una versión previa a la construida finalmente, la configuración urbana del conjunto estaba ya establecida, o al menos sus principales decisiones. En el caso del templo, su ubicación y tamaño, y la creación del espacio público de relación. También la estructura y organización general del espacio interior. Se creaba una gran marquesina para proteger el acceso al interior, y la entrada se producía a ambos lados del mismo. Entre los dos accesos se situaban la capilla bautismal, para relacionarla con la entrada, y la capilla penitencial. Al lado opuesto del templo se ubicaban la capilla del Santísimo y la sacristía. Una de las principales decisiones de proyecto, y que permite que cambie completamente el sentido del espacio, es la colocación del presbiterio en uno de los lados largos del rectángulo. Se evoluciona así de un espacio procesional, que es el de los anteriores templos de García-Pablos, incluso en los aparentemente más adecuados a la nueva liturgia, como los Sagrados Corazones, a un espacio asambleario, con la asamblea de fieles situada alrededor del presbiterio. A esto se une la decisión de no crear un espacio exclusivo para el santuario, evolución del tradicional ábside, sino que se coloca en el mismo espacio que la asamblea. Sólo se rehúnde el plano en el que queda alojado el retablo, lo que permite destacarlo e iluminarlo correctamente.

La estructura del edificio es metálica, con los pilares metálicos dispuestos en el perímetro del rectángulo en una retícula de 5 metros de lado, y una cubierta de cerchas metálicas colocadas en los dos sentidos del espacio, formando una malla ortogonal que permite resolver con poco canto las luces del recinto. Como ya hiciera en el templo de los Sagrados Corazones, una vidriera recorre todo el perímetro superior de los cuatro muros de cerra-

[5.47] R. García-Pablos. Iglesia de S. Francisco Javier.
Planta y sección de la versión definitiva.

[5.46] R. García-Pablos. Iglesia de S. Francisco Javier.
Fotografía del montaje de la estructura metálica.

[5.49] R. García-Pablos. Iglesia de S. Francisco Javier.
Fotografía actual del retablo de José Luis Sánchez, ya sin el
Cristo de Pablo Serrano junto al altar.

miento, bajo el plano de la cubierta, para permitir que esta flote visualmente. Como los muros no son estructurales se puede abrir vidrieras que iluminan el espacio. Se sitúa una gran vidriera enfrentada al presbiterio, orientada a sur, que llena de luz el espacio y marca un eje jerárquico con el altar. En la primera versión del proyecto también se situaban unas franjas verticales en los lados cortos del templo, con unos planos inclinados que sobresalían de las fachadas para orientarlas al sur, y que desmaterializaban los muros. Se creaba así un ambiente interior iluminado en el que todo el espacio formaba un único ámbito.

El programa litúrgico vuelve a estar claro, en una interpretación más próxima al Concilio Vaticano II. El presbiterio queda completamente rodeado por la asamblea. Solo dos peldaños lo elevan ligeramente por encima del plano del suelo. El altar ocupa una posición destacada pero no es el centro del ámbito. La sede se sitúa a su misma altura para resaltar su importancia. El ambón se adelanta hacia la asamblea, lo que permite que sea percibido [5.47] con claridad, mientras que un gran crucifijo preside el fondo del templo. Se consigue un espacio asambleario en el que se puede desarrollar de forma activa la celebración¹⁹.

La versión definitiva del proyecto introdujo algunos cambios que mejoraban [5.48] de forma sustancial la propuesta original.

Se redujo el tamaño del porche de entrada, de modo que se simplificaba la estructura y se realizaba una transición más natural entre la plaza y el templo. La entrada se apreciaba mejor sin un plano tan grande sobre ella. Una vez en el interior del templo, se percibe que la estructura de la cubierta ha pasado de ser un sistema tridimensional, formada a base de tetraedros de tubos metálicos²⁰. Esta disposición facilitaba la comprensión del espacio como un lugar isótropo, que permite que se disuelvan las separaciones entre los distintos ámbitos. Junto a la entrada solo se sitúa la capilla bautismal, que ocupa el espacio entre las dos puertas de acceso. Pasa a ser un recinto cerrado, aunque conectado visualmente con la nave. En la versión anterior era un espacio semiabierto, recogido por un muro semicircular, y se comunicaba visualmente con la nave a través de una celosía que compartía con los confesionarios, que se situaban entre el baptisterio y una de las puertas. En la versión construida la capilla penitencial ocupa un recinto al otro extremo del templo, junto a la capilla del Santísimo, por lo que se definen las funciones del espacio de un modo más claro. A la entrada el baptisterio, como símbolo del ingreso en la comunidad, y en la zona más reservada del templo, los espacios adecuados para la devoción personal y la penitencia.

En esta fase del proceso se incorporan las obras de arte, y modifican la [5.49] jerarquía interna del espacio. García-Pablos volvía a contar con los mejores artistas para ambientar el espacio de celebración, esta vez en mayor armonía que en la iglesia de los Sagrados Corazones. Junto a sus viajes a

19 «Finalmente se plantea con plena libertad, dentro de una asimilada mentalidad posconciliar la Parroquia de San Francisco Javier, una parroquia más pastoral que ministerial, menos monumental sin perder calidad, abiertamente comunitario, incorporan., sin distanciarse de una escala más humana». Cita del padre Aguilar en Delgado Orusco, E. 1999. 276

20 Eduardo Delgado Orusco recuerda el gran parecido que guarda con la capilla del Colegio de Nuestra Señora del Recuerdo de Chamartín, de Luis Laorga. Delgado Orusco, E. 1999. 276

[5.50] R. García-Pablos. Iglesia de S. Francisco Javier.
Fotografía actual de las vidrieras de Manuel Suárez Molezún,
desde el presbiterio.

[5.51] R. García-Pablos. Iglesia de S. Francisco Javier.
Fotografía de la capilla bautismal, con el mural de Vaquero
Turcios. (Tesis de Silvia Blanco)

[5.52] R. García-Pablos. Iglesia de S. Francisco Javier.
Fotografía de la plaza frente a la entrada al templo. (Tesis de
Silvia Blanco)

Centroeuropa a mediados de los años 50, el contacto con los artistas jóvenes que realizaban trabajos de arte sacro fue uno de los principales factores que determinó que el arquitecto se decantara por los principios de la arquitectura moderna²¹. En esta obra destaca el retablo de hormigón dorado que José Luis Sánchez realizó para el presbiterio. Domina el espacio y establece una relación con la historia al reinterpretar este elemento tradicional. Es una abstracción de un crucificado, y a lo largo del proceso de diseño se fue depurando para no resaltar en exceso y perjudicar la contención formal del conjunto. Se ilumina lateralmente gracias al retranqueo que se establece en el muro testero y que aloja este elemento. La vidriera que recorría todo el perímetro queda interrumpida en el muro testero, para no restar protagonismo al retablo. La oscuridad de la cubierta hace que el retablo iluminado centre la atención del espacio. El color dorado de este retablo se aplicó también a la estructura metálica de cubierta, para que pudiera percibirse flotando sobre el espacio. Frente al retablo se sitúa una gran vidriera, obra de Manuel Suárez Molezún. Orientada a sur, establece una relación con el presbiterio, marca un eje principal del espacio en contraposición al eje transversal que se percibe desde la entrada y que conecta los focos litúrgicos secundarios (baptisterio y capilla eucarística). Los motivos geométricos se repiten en la vidriera que corona los cerramientos y marca el movimiento del sol en el espacio.

La capilla bautismal encierra otra de las importantes obras de arte del conjunto. Un mural en techo y paredes de Vaquero Turcios hace que se ingrese en un espacio con un tiempo particular que ayuda a entender el rito del bautismo. Como hiciera en los Sagrados Corazones, incorpora un elemento antiguo para conectar con la tradición de la Iglesia. En este caso se trata de una pila bautismal gótica que se integra a la perfección en el espacio²². La celosía que separa este espacio de la nave tiene el mismo diseño que la existente en la capilla eucarística, obra de Rodolfo García-Pablos Ripoll, hijo del arquitecto, y estudiante de arquitectura en aquel momento. El espacio reservado a la Reserva Eucarística es más neutro. Está iluminado por una ventana corrida situado en lo alto del cerramiento exterior, con un vidrio traslúcido sin color, por lo que el tono cálido del espacio se lo confieren los muros de ladrillo del cerramiento. El sagrario queda iluminado por una fuente de luz artificial. No cuenta con una pieza escultórica como en los Sagrados Corazones, solo un sencillo altar y la pieza del sagrario, obra de José Luis Sánchez, omnipresente en esta iglesia.

En la plaza exterior una escultura de San Francisco Javier recibe a los fieles con los brazos abiertos. Está realizada por Pablo Serrano, que también creó un crucifijo que se colocaría en un lateral del altar, una posición en la que la asamblea de fieles podía dirigir su mirada hacia él y no se vería disuelto en el retablo de José Luis Sánchez²³.

21 José Luis Sánchez trabajó por primera vez con él en la parroquia de Nuestra Señora de la Paz. Este templo tuvo un proceso largo hasta que pudo ser construido, por lo que se puede apreciar la evolución del lenguaje de García-Pablos. Si bien el proyecto tiene una línea clasicista, el arte incorporado es moderno, y según Sánchez, esto ayudó al arquitecto a cambiar su modo de ver la arquitectura. Entrevista de Silvia Blanco al artista, en Blanco Agüeira, S. 2009

22 Este origen se señala en Delgado Orusco, E. 1999. 277.

23 Lamentablemente ese crucifijo se retiró de su posición original y fue sustituido por otro mucho más tosco, insertado en el retablo, con lo cual este pierde su sentido.

[5.53] R. García-Pablos. Iglesia de San Isidoro y San Pedro Claver, Madrid (1970-71).
Planta completa del conjunto, del que sólo se llegó a construir la iglesia.

Todo el edificio está realizado con cerramiento de ladrillo visto, que da una imagen homogénea al conjunto en el exterior, al unificar los distintos bloques que componen las escuelas. Al emplear el mismo material al exterior y al interior hay una continuidad espacial que acompaña en los recorridos del edificio. El pavimento de gres sirve de tapete neutro sobre el que se desarrolla el templo. Las entradas se sitúan en las esquinas del rectángulo, por lo que las visiones se producen en diagonal, se invita a recorrer el espacio próximo a los muros de ladrillo. Se puede percibir así su textura en la penumbra que poco a poco se ilumina ante la estancia en el interior del templo. Se trata de un templo de amplias dimensiones, en el que la adecuada proporción del espacio hace que no se perciba su tamaño real, con una adecuada escala para la reunión en asamblea en torno al presbiterio. Pero este tamaño queda manifestado en la escasa iluminación que tiene el presbiterio, ya que las ranuras laterales no son suficientes para iluminarlo, y no llega apenas la luz del resto de vidrieras. Se ha de recurrir a focos artificiales para complementar las fuentes naturales, lo que hace que el retablo tras el presbiterio quede ambientado de forma forzada. En la estructura de cubierta se han situado una serie de puntos de luz que no deslumbran y crean una suerte de cielo estrellado sobre la asamblea.

5.1.9 IGLESIA DE SAN ISIDORO Y SAN PEDRO CLAVER, MADRID (1970-71) R. GARCÍA-PABLOS

Es su último encargo religioso²⁴, un templo más modesto que los dos anteriores. El conjunto se situaba en un solar destinado a equipamiento en el barrio de Pinal del Rey, Hortaleza, en el borde de un polígono de bloques de viviendas de finales de los años 50. Bloques abiertos agrupados en manzanas rectangulares que organizan la trama del barrio. Las manzanas no están cerradas, por lo que cada una de ellas tiene espacio semipúblico en su interior. No hay un espacio que concentre la actividad del barrio al tratarse de una zona exclusivamente residencial, sin locales comerciales en los bajos. El solar donde se ubica el centro parroquial tampoco tendrá ese carácter central dentro de la ordenación. Se relaciona con un parque, pero existe una importante diferencia de cota entre este y el acceso al templo, por lo que no hay continuidad entre ambos. El proyecto no se construyó en su totalidad, solo el templo y el porche que lo rodea. El resto del solar pertenece a la parroquia pero no se ha ocupado. No se puede valorar una de las virtudes del proyecto, la articulación de templo y dependencias parroquiales alrededor de un jardín interior, a modo de claustro. Esa integración entre los espacios hubiera permitido la creación de un ámbito en el que se separaba el tiempo de celebración del tiempo cotidiano. Aún así, los accesos al templo no permiten una adecuada transición entre interior y exterior. Solo el que

El crucifijo de Serrano fue trasladado a la capilla de diario y actualmente se encuentra en el despacho parroquial

24 El Arzobispo Casimiro Morcillo falleció en el año 1971, y García-Pablos no volvió a realizar ningún templo. Sus hijos Rodolfo y José María construyeron una iglesia parroquial en Vallecas, un año después, de menor calidad que las proyectadas por su padre.

[5.54] R. García-Pablos. Iglesia de S. Pedro Claver.
Fotografía del interior del templo, en el eje principal del espacio.
(Tesis de Silvia Blanco)

[5.55] R. García-Pablos. Iglesia de S. Pedro Claver.
Fotografía de la capilla de la Reserva Eucarística, y de la celosía que
la separa de la nave. Actualmente ha sido retirada y sustituida por
una carpintería de aluminio(Tesis de Silvia Blanco)

se sitúa junto a la capilla de diario tiene un pequeño atrio antes de ingresar en la nave principal. La que se sitúa próxima al eje principal del espacio se abre directamente a la nave, de un modo directo, sin la delicadeza de los accesos a la iglesia de San Francisco Javier, en la que se establecen filtros que permiten ingresar de un modo más pausado.

El conjunto se resuelve en un prisma cuadrado, maclado con otro prisma cuadrado más pequeño pero de mayor altura que aloja el presbiterio. La estructura se soluciona con muros de fábrica de ladrillo y un complejo entramado metálico de cubierta que permite el cambio de altura en el prisma del presbiterio, y que sin embargo queda oculta bajo el falso techo de placas de virutas de madera. Es un espacio diáfano de 25 metros de lado al que se adosa un cuerpo bajo que lo rodea en dos de sus lados, y que aloja la capilla de diario, relacionada con la nave, y un porche de acceso, que quedaba vinculado a la parte del programa que no se construyó. Este escalonamiento entre los distintos volúmenes permite la iluminación del espacio con

[5.54] piezas cuadradas prefabricadas de hormigón, dispuestas de modo lineal. Repetía García-Pablos las vidrieras de coronación de los muros, situadas en el apoyo de la cubierta, que había empleado en los Sagrados Corazones y en el templo de la Ventilla. El prisma que aloja el presbiterio también se retranquea hacia el exterior y permite la iluminación a través de esa franja vertical, resuelta con las mismas piezas prefabricadas.

García-Pablos vuelve un paso atrás en la concepción del espacio, y recupera el ábside que planteara en los Sagrados Corazones. En una solución muy empleada en la época, dispone la asamblea en la diagonal de un cuadrado, coloca el presbiterio en uno de sus vértices, y retoma el eje longitudinal procesional que había dejado de lado en la iglesia de la Ventilla. Vuelve a separar la zona de los celebrantes de la zona de los fieles. El espacio también tiene una gradación de altura, desde el acceso al presbiterio. Esta diferencia de altura entre los distintos ámbitos contribuye también a su separación, aunque es menor de la que se planteaba en los Sagrados Corazones, tan solo tres peldaños. En este templo el espacio del presbiterio tiene

[5.55] una mayor altura y está más iluminado que la nave. El empleo del ladrillo sílico-calcáreo blanco hace que el ámbito del santuario brille sobre el resto del espacio. Toda la atención de la iglesia se dirige de forma natural hacia el lugar donde se encuentra el altar. Las hileras de bancos se orientan para tener la mejor visión del santuario. Como planteara en la Ventilla, el altar se encuentra desplazado del eje de simetría del espacio y permite que se sitúe a su lado el ambón.

La capilla rompe la simetría del espacio pero no interrumpe el sistema de iluminación. Una celosía de tablas de madera dispuestas en vertical y que no llegan al techo de la capilla, la comunican con la nave principal. Se ilumina como la capilla de la iglesia de San Francisco Javier. Pero el sagrario no se comunica visualmente con el altar y no se establece la relación que sería deseable entre ambos focos litúrgicos.

No existe decoración aplicada. No hay vidrieras de colores ni conjuntos escultóricos. Solo un crucifijo que flota sobre el espacio blanco y la imagen de la Virgen junto a la sede. Un espacio esencial en el que la construcción y la luz contribuyen a la creación de un ámbito para la celebración.

[5.56] Rafael Moneo y Julio Lafuente en la plaza de toros de Pamplona, 1984.

[5.57] Julio Lafuente. Capilla del Colegio Pío Latino Americano, Roma (1967) Fotografía exterior de la capilla, en la que se puede apreciar el lucernario.

5.1.10 CAPILLA DEL COLEGIO PÍO LATINO AMERICANO, ROMA (1967) JULIO LAFUENTE

«Hace bastantes años, María Mercader, viuda de Vittorio de Sica, me preguntó si conocía a “Julio Lafuente, el arquitecto español que vive en Piazza Navona”» Valentí Gómez i Oliver, Introducción. Julio Lafuente. Visionarchitecture.

La figura de Julio Lafuente ocupa un lugar difícil de encajar dentro de la historia de la arquitectura española²⁵. Sólo su origen permite relacionarlo con España, ya que su formación académica se produjo en la Escuela de Bellas

[5.56] Artes de París. Posteriormente, tras un breve paso por Madrid y por consejo de Luis Feduchi, viajó a Roma, donde pretendía conocer la arquitectura moderna que se desarrollaba en Italia antes de viajar a Estados Unidos. Una vez establecido allí, comenzó a desarrollar su carrera profesional en Italia, por lo que quedó desvinculado de España, y de los arquitectos que iniciaron la renovación de la arquitectura que se empezaba a producir antes de su marcha. Se trata por tanto de un arquitecto alejado de los modos de trabajar de los arquitectos españoles de la época, en un momento en el que había un constante intercambio de información y diálogo entre un grupo importante de profesionales²⁶.

Las obras religiosas estudiadas en estas líneas fueron proyectadas en los años de renovación profunda de la liturgia católica. Así que Lafuente concluyó el santuario poco después de la celebración del Concilio Vaticano II, y participó, por tanto, en la corriente que unía arquitectura y liturgia para la renovación del culto, aun sin haber reflexionado sobre esta importante reforma de la tipología sacra.

En la capilla del Colegio Pio Latino Americano, en Vía Aurelia, Roma (1967),

[5.57] Lafuente plantea una planta centralizada. Como indica Rafael Moneo, esto la emparenta con la mejor arquitectura del Barroco. Aunque la vuelta a este tipo de templo tenía en su origen el fomento de la participación activa de los fieles, no tanto un compromiso con la historia de los espacios religiosos. Como se retornaba a una liturgia en la que la atención se centraba en el altar y la asamblea se situaba alrededor de ese centro de gravedad, hubo intentos por emplear plantas centralizadas²⁷. Y a lo largo de los años se fue

25 Hasta el momento no ha habido una suficiente atención crítica a la obra de Lafuente. Un número de Nueva Forma, algunos artículos en revistas de la época, referencias al Santuario de Collevenza en las tesis doctorales de Esteban Fernández Cobián, Eduardo Delgado Orusco o Elena García Crespo. En estos momentos Marta Pastor Estébanez está desarrollando en la ETSAM la tesis “La invención en la obra de Julio Lafuente: entre la utopía y la construcción”.

26 “Hace apenas una generación, podía pasarse de uno a otro de los despachos de los principales arquitectos madrileños sin apenas salir de la misma calle. (...) «Sota tuvo su último estudio en la calle Bretón de los Herreros (...) En ese mismo semisótano tenían estudio José Luis Picardo y Gerardo Ayala. (...) enfrente y un poco más arriba, tenía su estudio Corrales, al lado Molezún, y muy cerca, Carvajal y Carlos de Miguel. Creo que cerca había otros arquitectos».” Josep Quetglás, “Visitas”, El Croquis 106-107 (2001): 16

27 “(...) la liturgia posconciliar está más cerca de las iglesias de planta central que de las iglesias inspiradas en los esquemas de la contrarreforma, en los esquemas de Vignola. Habría que hacer sin embargo, una distinción clara entre los motivos

[5.58] J. Lafuente. Capilla del Colegio Pío Latino Americano.
Sección longitudinal de la capilla y del cuerpo de habitaciones
del colegio.

[5.59] J. Lafuente. Capilla del Colegio Pío Latino Americano.
Fotografía interior del presbiterio, desde un lateral.

comprobando cómo estos espacios no son los más adecuados a la nueva liturgia, por los problemas de funcionamiento que plantea. La arquitectura religiosa española del momento recurrió poco a ese tipo de espacio²⁸. Julio Lafuente parece consciente de esas dificultades y realiza una serie de operaciones que evitan una centralidad estricta, y permiten una cierta axialidad que mejore el proceso del rito. En un espacio cilíndrico de baja altura, definido en su límite exterior por un muro de fábrica de ladrillo, se inserta, des-
 [5.58] centrado, un presbiterio circular. Sobre este elemento, se sitúa una abertura circular, iluminada con un gran lucernario troncocónico, que introduce la luz en el ámbito, y al exterior sirve para destacar la capilla dentro del conjunto. Este elemento se apoya sobre tres grandes pilares rectangulares inclinados de hormigón que permiten orientar la asamblea. Dos enmarcan el espacio del presbiterio hacia los fieles y el tercero marca el eje principal tras el altar. Dentro de un espacio despojado de elementos figurativos, esa referencia a la simbología sagrada del número tres define de modo sutil su carácter
 [5.59] cristiano. El techo de hormigón con nervios radiales ayuda a concentrar la atención de los fieles. Un lucernario perimetral baña con luz rasante el muro de fábrica de la envolvente y permite crear un ambiente de recogimiento adecuado para la celebración. Como reclamaba el Movimiento Litúrgico, sencillez, vuelta a los orígenes, eliminación de lo superfluo. La calidad del espacio se confía a la importancia que tiene el tratamiento de la luz como símbolo de Jesucristo²⁹. Un claro antecedente de este proyecto es la capilla Kresge en el MIT de Eero Saarinen (1954-55). La fuente de luz descentrada dentro del recinto cilíndrico, el presbiterio circular como elemento independiente.

5.1.11 SANTUARIO DEL AMOR MISERICORDIOSO, COLLEVALENZA (1968) J. LAFUENTE

La creación del Santuario de Collevaleza (1953-1968) fue una iniciativa de la Madre Esperanza, fundadora de la Familia del Amor Misericordioso, primero las Esclavas, en Madrid, y años después la rama masculina, los Hijos, en Roma. Una fiel había donado unos terrenos para que se alojara la nueva congregación. Recurrió a Julio Lafuente para una pequeña capilla, la primera del conjunto (Capilla del Crucifijo del Amor Misericordioso (1955)), y tras quedar satisfecha con el encargo, volvió a contar con él para realizar el

que mueven la arquitectura de hoy a centralizar la planta de las iglesias; para aquéllos la totalidad, el valor simbólico de la forma, como acertadamente ha dicho Wittkower, era lo fundamental; en la hora actual la planta centralizada no es ajena a un deseo de estructurar el lugar sagrado de acuerdo con la función que ha de cumplir, de acuerdo con el rito". Rafael Moneo, "Iglesia En Collevaleza," *Arquitectura* 105 (1967): 9–13.

28 Destaca el caso de la capilla de la EUTG en Donostia, obra de Miguel Oriol. Premio Aizpurúa en el año 1968, coetánea por tanto de esta obra.

29 La calidad de este espacio hizo que fuera seleccionado para el Pabellón Español XIV y figura en el catálogo de la misma. Muestra Internacional de Arquitectura – Biennale di Venezia, 2014 Moisés Puente, Enrique Encabo Seguí, and Inmaculada E. Maluenda, Interior: Pabellón Español, XIV Muestra Internacional de Arquitectura = Spanish Pavillion, 14th International Architecture Exhibition (Madrid: Ministerio de Fomento, 2014). 104

[5.60] J. Lafuente. Santuario del Amor Misericordioso en Collevalenza. Fotografía exterior, en la que se observa el gran campanario, la presencia de la cubierta.

[5.61] J. Lafuente. Santuario del Collevalenza. Planta y sección longitudinal.

Santuario principal de la Congregación. De nuevo una relación de Lafuente con España, Madrid en este caso, fuera de España, desde Italia.

El santuario se encuentra las afueras de la localidad, en un complejo con varias edificaciones, entre las que destaca el templo. Desde lejos, y gracias a que se sitúa en la parte alta de una pequeña sierra, queda señalada su posición por el gran campanario. Este elemento ayuda a localizar el santuario, pero destaca en exceso en la proximidad, de modo que resta protagonismo a la edificación principal. El volumen del templo se muestra compacto al exterior. El vuelo de la cubierta de hormigón interrumpe las

[5.60] líneas verticales de las capillas laterales y contribuye a esa compacidad.

El primer artículo de Rafael Moneo sobre el templo se publicó en la revista *Arquitectura*, antes de que la obra estuviera terminada, sin la experiencia de la visita del edificio. Moneo pone el acento en la configuración exterior de las obras de Lafuente, que combinan una potente volumetría, con un enorme valor plástico. que esconde en su interior un interesante juego espacial. *«La arquitectura de Lafuente siempre se impondrá como volumen, sin que esto suponga, en modo alguno, establecer una cierta antítesis con la idea de espacio. Pues es, precisamente, una visión espacialista del volumen arquitectónico una de las características que con más insistencia se repite en la obra de Lafuente»*³⁰

La imponente presencia del templo queda diluida por la articulación de las fachadas, que rompen la continuidad del muro y crean un ritmo que, alejado del lenguaje establecido por el movimiento moderno que se basaba en la horizontalidad de los elementos, muestra sin embargo una relación clara entre los elementos portantes y la función del edificio³¹.

Frente al mismo se abre una gran explanada para acoger a los peregrinos, desde la que arranca la gran escalinata exterior que dirige hacia el interior del Santuario. Desde esta explanada la fachada principal se muestra rígida, simétrica. Una gran marquesina de hormigón armado protege la entrada, Contrasta la pesadez y rigidez de este elemento con la ligereza de la vidriera, compuesta de una retícula de piezas troncocónicas de hormigón, como una reinterpretación del clásico rosetón. A la derecha de la entrada se sitúa la primera capilla construida del conjunto, cuya cubierta crece en paralelo a la gran escalinata. Bajo esta se sitúa el acceso a la cripta.

Es muy interesante el modo en el que Lafuente combina una disposición longitudinal tradicional, adecuada al uso como basílica de peregrinación, y la vocación de espacio centralizado del presbiterio. Una primera lectura de la planta muestra una organización convencional, una nave alargada con capillas laterales. Una yuxtaposición de grandes cilindros de ladrillo definen el espacio principal³², pero Lafuente consigue romper la direccionalidad de

[5.61]

30 R. Moneo, 1972, *Nueva Forma* 88, p. 42

31 "En esta elaboración basada en el ritmo no toman parte, como de costumbre, solo los huecos de las ventanas, el corte de los balcones o el uso en estos de dos o más materiales, sino también el fruncido, plegado, angulado de manera que el sol pueda hacer, con el juego de sombras propias y arrojadas, todo el efecto plástico deseado"

Quaroni. L.; «Presentación de las obras de Julio Lafuente». En «Julio Lafuente». *Nueva Forma*, mayo de 1973, n 88, p. 4.

32 «El uso autónomo del cilindro como instrumento primario de la definición del espacio, se convertirá en un procedimiento habitual de la obra de Lafuente. A la comprobada capacidad de tal mecanismo para controlar la luz y filtrar las relacio-

[5.62] J. Lafuente. Santuario del Collevaleza.
Fotografía interior del templo.

la planta al variar el tamaño de los elementos verticales. El diámetro variable de las capillas, y la asimetría respecto al eje principal de la nave permiten una ondulación en el espacio. A la vez se establece un juego entre formas convexas enfrentadas, como gotas de agua en un plano en calma. El crecimiento del espacio desde el presbiterio, simbolizado por el suelo de ladrillo, que se extiende en círculos concéntricos desde el altar, se encuentra con la huella de las capillas laterales. Esto muestra cómo Lafuente pretendía señalar que el templo crecía desde ese centro no tanto geométrico sino de gravedad. Ese juego de elementos cóncavos llega hasta el ábside, o mejor dicho el remate de la nave tras el presbiterio, ya que se ha eliminado ese elemento tradicional. En lugar de ser un lugar que recoge la atención de los fieles, la rebota de nuevo hacia el altar. Aunque la abertura vertical entre las dos capillas exteriores, alineada con el eje principal del espacio, permite que la mirada se prolongue más allá del interior del templo, y simboliza así el deseo de trascendencia. Este juego de elementos convexas y cóncavos, que de nuevo tiene origen en el barroco romano³³, remite a la iglesia Kaleva en Tampere, de Raili y Reima Pietilä, así como la verticalidad que marcan las aristas de las capillas y las franjas de luz entre las mismas.

[5.62] Toda la atención en el interior del templo se concentra en el presbiterio, y allí destaca el altar como el principal foco de la celebración. Las capillas están orientadas para que cada una tenga como referente el altar mayor. La gran abertura circular sobre el altar, la lámpara circular que cuelga sobre el mismo, y la cruz luminosa que se señala en el techo gracias a las dos ranuras que se cruzan en el lucernario, contribuyen a atraer la atención de los fieles sobre el presbiterio. El techo plano, matizado únicamente por un despiece del encofrado³⁴, no aporta nada particular a la riqueza espacial del conjunto, sí colabora al matizar el juego de volúmenes exteriores, ya que introduce el corte de la sombra en los cilindros de ladrillo, y ayuda a que se entienda el movimiento que imprimen al exterior³⁵. Su neutralidad colabora a que las

nes entre espacios hay que añadir la voluntad de llevar al límite sus posibilidades expresivas»

Helio Piñón, en Quaroni. L.; Piñón, H. «Profesar la invención». *Architettura di Julio Lafuente*. Officina Ed. Roma. 1982, En Pastor, M. 2015. p 231

33 “A partir de 1957, sin embargo, la volumetría de los cerramientos empieza a significarse como elemento substancial de la arquitectura de Lafuente. Los cerramientos planos del lenguaje moderno se descomponen, adquieren profundidad y discontinuidad, y se convierten en límites volumétricos con aspiraciones autoportantes, que permiten relacionar los espacios interiores y exteriores, habitar los espacios intersticiales y desempeñar un control matizado de la iluminación y la ventilación. Esta dialéctica entre el interior y el exterior, entre la concavidad y la convexidad, entre la luz y la sombra, que quizá alcanza su paroxismo en el omnipresente barroco romano, forma parte esencial de la formación del arquitecto y constituye, como hemos visto, un ejercicio esencial en el modo de proyectar de Julio Lafuente desde sus años de escuela.”

Pastor, M. 2015. p 229

34 “La textura del peto (de la cubierta del Hipódromo Tor di Valle (1959, Roma)), resuelta mediante un encofrado de tablas solapadas que alternan dos direcciones diagonales, aunque de menor importancia, muestra la sensibilidad plástica del proyecto por la dirección oblicua y es coherente con la inclinación general del edificio” (Lafuente empleará este tipo de textura en varios proyectos a partir de entonces, como por ejemplo, en el encofrado de la cubierta del Santuario dell’Amore Misericordioso en Collevaleza)” Pastor, M. 2015, p. 112

35 “El propio Lafuente reconoce la influencia de la volumetría en la configuración de sus obras, gracias a su dominio de la geometría descriptiva y del dibujo de las

[5.63] J. Lafuente. Santuario del Collevaenza.
 Planta de detalle del presbiterio. Se pueden ver las
 similitudes con el proyectado en el Colegio Pío.

[5.64] J. Lafuente. Santuario del Collevaenza.
 Fotografía del presbiterio hacia los pies de la nave.

fuentes de luz que se abren paso a través de él cobren protagonismo³⁶. Así el templo tiene varios modos de iluminación: el gran lucernario sobre el altar, a modo de cúpula tradicional, inunda de luz el presbiterio; la nave principal se ilumina gracias a la separación entre cada una de las capillas (esta iluminación marca un ritmo vertical, variable, que contrasta con la oscuridad que producen las franjas verticales que abren cada capilla hacia el interior de la nave); y una tercera forma de iluminar el espacio es la que se produce en el interior de las capillas, donde cada una de ellas cuenta con un lucernario que introduce una luz matizada en el cilindro de ladrillo, que permite un espacio de devoción privada y recogimiento.

Bajo el espacio principal del templo existe una cripta, de las mismas dimensiones que la nave principal, pero con una altura reducida. Bajo el presbiterio se sitúa una cúpula rebajada que es el foco de atención de este recinto. La cripta se ilumina por una serie de lucernarios en el exterior de las capillas laterales, y también por el hueco que existe en planta baja en la separación entre dichas capillas. Estos huecos están protegidos por unas rejas metálicas que impiden que exista una continuidad entre el interior y el exterior de la nave principal.

De nuevo el presbiterio se plantea como un elemento independiente insertado en el interior del espacio, como ya ocurriera en la capilla del Colegio Pío. Cambia el material, incluso el color. Se apoya sobre una base de mármol rojo, en lugar del ladrillo gresificado del resto del pavimento. Sobre esa base se coloca una estructura de mármol blanco que incluye el espacio para el altar, el ambón, el tabernáculo y un graderío para alojar la [5.63] sede principal y varias auxiliares. Podemos analizar así el funcionamiento litúrgico del templo. Las determinaciones del Concilio Vaticano II habían te- [5.64] nido como consecuencia algunos cambios importantes en la configuración de los templos. El centro del espacio pasaba a ser el altar, pero compartía protagonismo con el ambón, ya que la nueva liturgia no se centraba solo en la Eucaristía, sino que concedía mucha importancia a la Palabra³⁷. La celebración eucarística y la liturgia de la palabra son el núcleo principal del culto. La adoración al Santísimo Sacramento pasa a un segundo plano, por lo que deja de ser conveniente que el sagrario se sitúe sobre el altar principal. El templo pasa a ser el lugar donde la asamblea de fieles se reúne a celebrar, por lo que también dejan de tener sentido las capillas devocionales. Así el sagrario pasa a situarse en un espacio propio, adecuado para la adoración a la Reserva Eucarística y para la devoción personal. En Collevallenza no se siguen estos cambios al pie de la letra. El Tabernáculo pasa a un lateral del presbiterio, fuera del altar principal, pero en el mismo espacio. Las capillas

sombras “A través de las sombras arrojadas las cosas toman relieve. [...] En mis proyectos, siempre he pensado en el relieve, y he tratado de acentuarlo con las sombras”

Julio Lafuente, *Visionarchitecture*, 2008. En Pastor, M. 2015. p 86-87

36 No opina lo mismo Esteban Fernández Cobián: “La complejidad y la viveza del espacio están acentuadas por la luz que se filtra entre los cilindros y por la exquisita ejecución de los paramentos, de modo especial por el techo de hormigón visto con su complejo y expresivo encofrado”. Esteban Fernández Cobián, *El Espacio Sagrado En La Arquitectura Española Contemporánea* (Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2006). 358

37 De ahí viene uno de los principales cambios en la celebración, el paso del latín a las lenguas vernáculas. *Sacrosantum Concilium* (1963), 54.

laterales permiten la celebración simultánea de varias celebraciones. El hecho de que se trate de un santuario de peregrinación, y no de una parroquia, nos permite interpretar de otro modo el templo. Se puede entender como una capilla, con la escala adecuada para acoger grandes peregrinaciones, rodeada de otras capillas auxiliares. Esto obliga a que el recinto principal no sea estrictamente centralizado sino que tenga que modificarse para adecuarlo al uso que va a recibir³⁸.

La obra de Lafuente aparecía en las revistas españolas de la época encuadrada dentro de la nueva arquitectura italiana. Y aquí entra en juego la figura de Rafael Moneo. En su estancia en Roma como pensionado de la Real Academia de España entró en contacto con las figuras destacadas de la época. Allí pudo conocer a Julio Lafuente y visitar su obra³⁹. Fruto de ese contacto fue la reseña que escribió sobre el Santuario de Collevalenza para la revista *Arquitectura*⁴⁰ cuando la obra no había finalizado. Y años después tiene una aportación importante en el número monográfico de *Nueva Forma* sobre su figura⁴¹. Y de nuevo analiza la iglesia en Todí. Se puede apreciar cómo pone la atención en decisiones de proyecto que luego estuvieron en el origen de su propia obra, en la Catedral de los Ángeles. La tensión entre la planta centralizada y la longitudinal, entre el tipo y la historia. En los primeros croquis para la catedral se observa cómo las primeras tentativas de planta apostaban por la planta centralizada, más del gusto del cardenal, por entenderla más próxima a la liturgia. A lo largo del proceso la planta se alarga en el eje longitudinal, hasta adoptar una forma próxima a la cruciforme⁴², la que el arquitecto entendía como más adecuada para una catedral, se pretendía una iglesia que pareciera una iglesia⁴³. En Collevalenza las capillas cilíndricas sirven de soporte a la cubierta e iluminan el interior, y la planta se desarrolla en el eje longitudinal. El centro de gravedad del templo se sitúa en el altar sobre el que se localiza el gran lucernario.

38 “En efecto, los comentarios de Moneo delataban cómo, el recurso de Julio Lafuente a un presbiterio aislado en planta, ejemplarmente planteado, y formalmente autónomo —geográficamente circular— remitía a una planta que quiere ser central, en la medida en que ese presbiterio aspira a rodearse de espacio. El hecho de que este espacio sea mayor en dirección al acceso —los pies de la nave— debería apuntarse en el capítulo de la anécdota.” Eduardo Delgado Orusco, *Arquitectura Sacra Española, 1939-1975: De La Posguerra Al Posconcilio* (Madrid: E. Delgado, 1999). 346

39 Al fin y al cabo Lafuente viajó a Roma por consejo de Luis Feduchi, luego suegro de Moneo.

40 *Revista Arquitectura* nº 105, (1967)

41 *Revista Nueva Forma* nº 88, (1973)

42 “Entiendo que era necesario adoptar una forma que conectara la Catedral con la historia de la iglesia católica, en una comunidad que está rodeada de iglesias evangélicas, y en las que una planta asamblearia podría llegar a asociarse con los telepredicadores” Entrevista del autor con Rafael Moneo en su estudio de la calle Cinca, el 17 de enero de 2013.

43 “Era difícil para mí pensar en hacer una Catedral sin ciertas resonancias históricas. La religión tiene que ver con la historia: es algo que hemos recibido. Prestar atención a los símbolos establecidos tiene sentido. No estamos hablando de la actitud, más bien panteísta, de evitar el contacto con los símbolos conocidos. Casi al contrario. Queríamos que de algún modo la iglesia pareciera una iglesia.” William J.R. Curtis, 1999. Una conversación con Rafael Moneo. *El Croquis* 98: 25

[5.65] L.Moya. Parroquia de Nuestra Señora de la Ararucana, Madrid (1970-71)
Fotografía aérea actual, en la esquina superior izquierda. En la esquina inferior izquierda se puede ver la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe de Félix Candela.

[5.66] L.Moya. Parroquia de la Ararucana.
Sección, alzado y planta general del conjunto parroquial.

5.1.13 NUESTRA SEÑORA DE LA ARAUCANA, MADRID (1970-71) L. MOYA

Esta parroquia tiene un solar que no cuenta con unos límites claros o una forma definida. Se sitúa en una zona de bloques abiertos, en una parcela con poco frente de fachada y mucho fondo, por lo que queda rodeada por [5.65] los árboles que existen en la zona libre entre los edificios. Moya plantea así una propuesta que se extiende por el lugar, sin mostrarse en su totalidad, solo con visiones parciales. Frente a las propuestas rotundas de sus templos de los años 50, esta iglesia se adapta a las condiciones del solar.

No se trata solo de un templo sino de un complejo programa parroquial. Debido a las condiciones del solar todo el conjunto parece hecho de retazos de arquitecturas que tienen poca relación entre sí. Una galería cubierta conecta los distintos recintos hasta que frente al templo se organiza un pequeño patio abierto que sirve de espacio de relación entre los fieles. Se accede al interior a través de un nártex que ya muestra la estructura interna del espacio. Una serie de muros paralelos de fábrica de ladrillo ordenan el [5.66] interior de la iglesia. Cada muro está perforado por un arco parabólico y unidos generan un eje transversal que es el que define el espacio. Estos arcos no están alineados formando una nave continua, ni repiten su forma de modo idéntico, por lo que no marcan un espacio clásico. Los muros orientan la visión hacia el presbiterio, dispuesto enfrentado a la entrada, en el centro de uno de los lados largos. Ese muro no es un muro continuo, sino que está escalonado, adaptándose a las condiciones de borde del solar. La cubierta se define a dos aguas, con un salto de altura en la cumbre para introducir luz en el interior del espacio. Ese lucernario potencia el eje transversal del templo y con ello el sentido asambleario de la nave. El plano de la cubierta, mostrado al interior sin revestimiento, desciende hacia el presbiterio e ilumina el espacio al recoger la luz del lucernario.

Las fachadas del templo quedan definidas por los muros de ladrillo, que se marcan como contrafuertes al exterior. Las fachadas laterales están perforadas por huecos circulares que alojan vidrieras de hormigón coloreado e iluminan la nave. De nuevo estas aberturas laterales inciden en la idea transversal del espacio.

Los usos relacionados con la parroquia son los que se sitúan más próximos a la entrada al conjunto, frente a la calle Puerto Rico. Según se avanza hacia el templo el sentido de comunidad se potencia hasta llegar al claustro previo al ingreso al templo.

Junto a la entrada se sitúa la capilla de la Reserva Eucarística, con un tipo de iluminación distinto al espacio principal. Aquí un lucernario cuadrado se abre sobre el altar del Sagrario y produce una iluminación más adecuada para la devoción privada, aunque reformas posteriores han desvirtuado el espacio.

El presbiterio ocupa el espacio comprendido entre seis muros, cinco vanos. Los tres centrales alojan el altar, el ambón y la sede. El baptisterio se sitúa en el vano situado a la izquierda del presbiterio y en el vano situado a la derecha, aprovechando el retranqueo del muro de fondo, se ubica el espacio para el órgano. Los arcos que definen el ámbito del santuario están comunicados por huecos circulares en la parte alta que establecen una continuidad espacial y visual, al tiempo que permiten visiones laterales.

Los bancos se disponen en abanico en torno al altar. Moya consigue un

[5.67] L.Moya. Parroquia de la Ararucana.
Fotografía actual del interior del templo. Vista desde un
lateral del presbiterio, en el eje que marcan los arcos
parabólicos.

espacio en el que la forma ha desaparecido, y en el que la celebración
 [5.67] configura el ámbito. No existe separación física entre el santuario y la nave.
 Solo tres escalones marcan una pequeña diferencia de cota, tres peldaños
 que simbolizan las tres gracias.

A un lado del altar se sitúa un gran crucifijo de madera y flotando sobre el altar la imagen de la Virgen. Originalmente no había más ornamentación. Se muestra la construcción sin artificios. Moya pudo abandonar el lenguaje clásico, pero su compromiso estaba con la relación entre construcción y forma arquitectónica. Con esos elementos construye un espacio sin referencias formales previas, en el que la dimensión comunitaria del templo prevalece sobre cualquier otro aspecto.

“Nada queda de ya de la tradición. El templo no tiene exterior, es puro uso, uso perfecto. Pero en él vive la arquitectura, ya que si algo no abandonará Moya será la íntima relación entre forma y construcción.”⁴⁴

44 Fernández Cobián, E. 2006. El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea. 258

[5.68] Andrés Perea y Cristóbal Vallhonrat. Parroquia de la Santísima Trinidad, Madrid (1982-84)
Fotografía aérea actual, que ya incluye los cuerpos destinados a viviendas y locales parroquiales

[5.69] A. Perea y C. Vallhonrat. Parroquia de la Santísima Trinidad
Fotografía del exterior de la cripta original, antes de la intervención de Perea y Vallhonrat.

[5.70] A. Perea y C. Vallhonrat. Parroquia de la Santísima Trinidad
Fotografía del exterior de la cripta original, antes de la intervención de Perea y Vallhonrat.

5.1.13 IGLESIA DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD, MADRID (1982-84) ANDRÉS PEREA Y CRISTÓBAL VALLHONRAT

Andrés Perea se aproximó a la arquitectura religiosa en un momento en el que la tipología había dejado de estar en el centro del debate arquitectónico. La aportación de los arquitectos que habían proyectado templos en las décadas de los 50 y los 60 había resultado fundamental para la incorporación de la arquitectura española a la modernidad. Y este cambio se había producido desde una ruptura con las tradicionales formas del pasado, lo que permitía tratar el programa sacro con una amplitud de miras que hizo que la configuración tradicional no fuera una cortapisa para lograr renovar el espacio de celebración conforme a la nueva liturgia que surgió del Concilio Vaticano II, y que había sido objeto de debate en la Europa Central desde los primeros años 30. Esta libertad tuvo la contrapartida de un exceso de disparidad en las propuestas que no concretaron en un tipo claro, pero se consiguió una serie de templos de gran intensidad espacial y religiosa. Investigar en la génesis de esos proyectos, no tanto en su forma definitiva, permite avanzar en la consecución de un espacio sagrado contemporáneo, en línea con la mejor arquitectura de su tiempo. Pero este impulso se frenó durante los años 70, y las realizaciones de esa década, salvo contadas excepciones, pasaron a ser irrelevantes.

Y con una actitud libre de ataduras con el pasado⁴⁵, heredera de los mejores maestros modernos, se enfrenta Perea en un breve período de tiempo, casi de forma simultánea, a dos encargos religiosos de carácter completamente opuesto. En el primero se enfrenta a una preexistencia, a la cripta de un templo inacabado que tiene que ser ocupada de un modo eficaz, con las condiciones que exige un espacio de culto, una vez el templo principal no se va a levantar. Y en el segundo caso se encuentra con la realización de un conjunto parroquial en un solar en una posición complicada, sin referencias claras, en un borde entre la trama urbana y un espacio verde, en un nudo de vías que impiden una relación espacial con aquel. En ambos casos se trata de un resto de ciudad, que se enfrenta a una trama urbana con una imagen consolidada, contra la que no podrá competir en altura, por lo que el arquitecto tendrá que huir del simbolismo tradicional para señalar el carácter del templo⁴⁶. La iglesia ya no es el elemento alrededor del cual se organiza la ciudad, ni la vida y ritmos de la misma.

Andrés Perea actúa con operaciones que son ajenas a las formas tradicionales de los espacios religiosos pero que están íntimamente ligadas a su sentido último, a la estructura interna de la celebración o a los fundamentos de la liturgia. Se analiza el programa sacro y se extraen las necesidades

45 Perea, Andrés. El Croquis (1982)

46 “Estas reflexiones desde una posición teórico-críticas tendrían un pronunciamiento bien diferente desde el debate proyectual, desde la acción, las decisiones y la producción de la arquitectura, pero desde esa posición no tengo otra respuesta que mis trabajos (construidos o no), y desde ellos, sólo puedo constatar que cada trabajo es tan diferente de otros que no sólo responden a conceptos diferentes de espacio-forma del continente y de su relación con el contenido, sino que parecen (quizás lo han sido) proyectados por arquitectos diferentes.” Perea, Andrés. Textos Varios. En: http://andrespereaarquitecto.com/esp/PAGINAS%20DE%20TEXTOS/VARIOS_textos_varios.html

[5.71] A. Perea y C. Vallhonrat. Parroquia de la Santísima Trinidad
Sección por una de las diagonales y planta del templo.

[5.72] A. Perea y C. Vallhonrat. Parroquia de la Santísima Trinidad
Fotografía de uno de los accesos al templo.

espaciales del mismo, para así operar del modo adecuado para potenciar la espacialidad que requiere cada templo, con las condiciones de partida establecidas. Cada proyecto puede ser descrito con muy pocas palabras, una decisión clara y potente es el desencadenante del proceso, y esa idea original tiene una plasmación espacial y constructiva casi inmediata. Se consigue así una relación clara entre la estrategia de proyecto y el espacio construido⁴⁷. Las decisiones que se adoptan en la materialización del proyecto van encaminadas a potenciar la solución original⁴⁸. La construcción se realiza con las herramientas que mejor trasladan a la realidad física las ideas espaciales contenidas en el planteamiento original.

[5.71] El barrio de La Concepción se sitúa fuera del anillo que forma la M-30, al norte de la calle Alcalá, cerca de la plaza de toros de Las Ventas. Se desarrolla en dos fases, una a principio de los años 50, que llega hasta la calle Virgen del Val, y otra a partir de primeros de los 70 que se expande al norte de dicha vía. Esta calle también es el punto más alto del barrio, que desciende hacia el norte y el sur. En un espacio libre de contorno indefinido, próximo a una de las plazas que jerarquizaban la trama del barrio, se proyectó a finales de los años 50 un templo de grandes dimensiones, más propio de etapas anteriores que de las que iban a venir a partir del Concilio. De dicho proyecto, del arquitecto Jaime de Ferrater Ramoneda, solo se construyó la cripta entre los años 1958 y 1959. Los cambios en la concepción de la arquitectura religiosa afectaron a la iglesia, que quedó interrumpida. Se utilizaba la cripta como templo, pero no se encontraba la forma de adecuar su pobre arquitectura en hormigón visto, destinada en origen a ser un espacio secundario en el edificio, a la celebración eucarística y, sobre todo, a las nuevas disposiciones litúrgicas. La imagen exterior reflejaba el abandono al que estaba destinado, del que solo le salvó el interés de los fieles en crear una comunidad.

Así, en la iglesia de la Santísima Trinidad, el material sobre el que los arquitectos tenían que trabajar era una ruina. El entorno no señalaba ninguna posición urbana predominante sobre la que se pudiera basar la intervención. El espacio carecía de interés, sin iluminación natural. Se habían intentado varias estrategias de ocupación, para hacerlo acogedor y adaptarlo a la nueva liturgia, pero Perea y Vallhonrat, entendieron que era preciso actuar

[5.72]

47 “La construcción es así consustancial al proyecto arquitectónico y no el ropaje de la ceremonia que consagra el espacio. Siendo así la construcción no es un viaje unidireccional que se justifica en una celebración mediática de “botadura” de la nave, sino toda una ética y estética continua que se inicia en la obtención de los recursos en la manufacturación y su puesta en obra rigurosa, en la belleza de los estados intermedios, de los que su puesta en uso es uno más (probablemente el de menor importancia) su posterior explotación, (larga explotación o efímera explotación) y reciclaje prematuro o no de lo construido y usado.” Perea, Andrés. Texto A. En: http://andrespereaarquitecto.com/esp/PAGINAS%20DE%20TEXTOS/VARIOS_textoA.html

48 De la misma manera que la Arquitectura oscila entre entender el proyecto como un problema de Representación del Espacio o entenderlo como Problema de Construcción del Espacio, el lenguaje constructivo puede utilizarse de manera directa o retórica. El territorio de la ideación es el “qué” del trabajo creativo, el lenguaje constructivo el “cómo”. Andrés Perea. Texto A.

[5.73] A. Perea y C. Vallhonrat. Parroquia de la Santísima Trinidad
Fotografía actual del interior del templo.

[5.74] A. de la Sota y Gerardo Ayala. Parroquia en Badajoz (1984)
Fotografía aérea actual. No se llegó a construir esta propuesta, pero sí se levantó la parroquia, con otro proyecto, con la advocación de Santa Teresa.

de un modo valiente, que alterara profundamente el sentido del espacio. Ninguna de las fachadas podía considerarse como la principal, por lo que [5.73] ese planteó que los accesos se hicieran por las esquinas de la cripta. Así que realizaron dos cortes en diagonal en el edificio existente, al modo de las intervenciones artísticas de Gordon Matta Clark. Con estas grietas se rompen los límites entre el interior y el exterior, generan una tensión de continuidad entre el espacio íntimo del templo y el espacio urbano. Las franjas abiertas en la caja de hormigón permiten iluminar el interior, y en su cruce señalan la posición del altar, haciendo coincidentes el camino físico y el camino espiritual señalado por la luz. Estas suturas quedan cosidas con una estructura ligera de acero que resuelve la iluminación cenital, y marca la posición del nuevo centro físico del espacio, bajo el cual se ubica el altar. Esta operación es radical⁴⁹, no tiene en cuenta la disposición de los elementos del espacio existente, no respeta su configuración, sino que impone una nueva. Así cuatro grandes pilares que jerarquizaban el anterior espacio quedan descentrados en la nueva disposición, lo que hace que se destaque la intervención como un elemento ajeno a la preexistencia. La estructura metálica descuelga del techo y coloniza la parte superior del espacio, imponiendo su geometría a la de la estructura original, donde los pilares inclinados de hormigón quedan entrelazados con los perfiles metálicos. Se modifica así el funcionamiento interno del templo. En el centro del espacio se sitúa el presbiterio, y todo gira a su alrededor. La luz es la que jerarquiza las relaciones que hacen que se dirija la atención hacia ese foco más importante. Acompañando a esta operación se crea un recinto circular que tiene como centro el altar, el cruce de los caminos que se trazan para acceder al templo. Ese recinto queda delimitado por un muro de ladrillo, el mismo ladrillo del suelo, por lo que se modela un espacio que cobija y que tiene una importante relación con el suelo en el que se asienta. Se produce la sensación de estar en el interior de un espacio excavado. Se establecen así dos ámbitos: el ligado a la vida terrenal, envuelto por el ladrillo; y el relacionado con la luz y el cielo, el que queda definido por la estructura metálica pintada en blanco. Se plantea así un espacio estereotómico, que solo se relaciona con el exterior a través de la luz que entra en él. Y esas grietas [5.74] quedan definidas por un elemento tectónico, la estructura constituida por las cerchas de acero. El ladrillo también acompaña los caminos que forman las dos diagonales y que introducen al fiel en un lugar seguro. En el exterior no se interviene apenas, los muros de ladrillo que acompañan a los accesos y tan solo un leve encalado en la caja de hormigón de la cripta. Con estas operaciones se consigue una planta centralizada, que no ha sido muy desarrollada en la arquitectura española reciente, al no ser la mejor opción para la liturgia⁵⁰, pero que queda justificada en esta intervención, y

49 “una cierta intuición nos aclaró que sólo un gesto valiente y radical sería coherente en profundidad con este objetivo. Lo demás fue un camino bastante claro, durante el cual todas las decisiones fueron tomadas en orden a entender lo obvio como un valor necesario de la sencillez, y a reducir bajo mínimos los elementos y formas utilizados.” Perea, Andrés. Reforma de la iglesia de la Santísima Trinidad. On Diseño nº 75 (1986). p. 10-16

50 Hay ejemplos como la propuesta de Alejandro de la Sota para el concurso de la iglesia de San Esteban Protomártir en Cuenca, o algo posterior la iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe en Madrid, de Félix Candela. Los dominicos, funda-

que funciona razonablemente bien por el tamaño de la iglesia. Al trasladar el altar al centro geométrico del templo, el rito deja de ser el misterio en el que se envolvía al situarse el presbiterio en un recinto profundo y separado de la asamblea. La luz preside este espacio, y la estructura metálica hace que la atención se focalice en él, pero se constituye un espacio único, ya que toda la nave queda iluminada.

Los principales focos litúrgicos se sitúan en este recinto. La intensidad del templo queda concentrada en el centro del espacio, con el altar, el ambón y la sede. Junto a una de las entradas se ubica el baptisterio, ligeramente más enterrado que el suelo de la nave, definida por la huella que deja en el suelo, que queda señalada con el mismo mármol blanco que el presbiterio. Simboliza así el rito iniciático de ingreso en la comunidad que supone el bautismo, y el proceso de inmersión en el agua como purificación. Se relaciona visualmente con el altar. Una reinterpretación del hueco serliano lo relaciona con la tradición, en el único gesto formal que los arquitectos se permiten.

La capilla del Santísimo se sitúa fuera de este recinto, sin conexión con el espacio principal. Se aloja entre dos de los cuatro accesos, lo que permite que sea utilizada de modo independiente como capilla de diario. No tiene el mismo interés que el espacio central, ya que se olvida de los principales aciertos de la operación inicial. El recinto se ilumina con una vidriera de hormigón en la fachada, resto de la cripta original, y no se encuentra el medio de destacar la presencia del sagrario con luz natural. El proyecto deja de ser interesante cuando se aleja de sus propias restricciones y pierde la coherencia de la operación principal de creación del espacio.

5.1.14 PARROQUIA EN BADAJOZ (1984).

A. DE LA SOTA Y GERARDO AYALA

Esta es otra de las propuestas de iglesia que realizara Alejandro de la Sota y que no se llegó a materializar⁵¹, o que se construyeron de un modo radicalmente distinto al que había proyectado el arquitecto.

El polígono de San Fernando, en el que estaba previsto que se situara el templo es un barrio residencial junto a la estación de ferrocarril de Badajoz, separado del casco histórico por el río Guadiana. Se desarrolló en los años 60 y 70 por la inmigración rural, con una ordenación de manzanas de bloques residenciales. Pero la ubicación de este complejo parroquial se situaba en los límites de la zona residencial, próximo a un polígono industrial. Frente a él existen bloques bajos de viviendas, de 4 alturas y dos torres de 11 plantas. El solar es rectangular, rodeado por vías públicas en tres de sus lados. El conjunto no podría por tanto competir en altura. El entorno no tiene espacios públicos con una ordenación clara, por lo que una de las

mentales en la reforma litúrgica, no recomendaban este tipo de planta por entender que ofrecía problemas importantes para el correcto desarrollo de la celebración y del entendimiento de la estructura de la liturgia.

51 El templo se construyó finalmente en el año 1987 (se desconoce su autoría) y tiene la denominación de Santa Teresa de Jesús. Está situada en la Avenida de Augusto Vázquez, no en la calle García de Paredes, como figura en el archivo de la Fundación Alejandro de la Sota, con la referencia 84-A.

[5.75] A. de la Sota y G. Ayala. Parroquia en Badajoz.
Croquis de la planta del conjunto

[5.76] A. de la Sota y G. Ayala. Parroquia en Badajoz.
Planta de anteproyecto del centro parroquial.

[5.77] A. de la Sota y G. Ayala. Parroquia en Badajoz.
Secciones del anteproyecto, por el centro parroquial,
arriba, y por el templo, abajo.

primeras decisiones de Alejandro de la Sota fue retranquear ligeramente las edificaciones de la alineación, para permitir un espacio de relación previo para los fieles.

[5.75] El complejo se divide en varios volúmenes, ya que además del templo, se plantean unos locales parroquiales y un pequeño convento para la orden de los Padres Carmelitas Descalzos⁵². Estos bloques de dos alturas (un poco más alta la iglesia, para destacar en el conjunto) se articulan entre ellos mediante patios que organizan las circulaciones desde el espacio público a los ámbitos más privados. Estos patios son abiertos en los usos comunitarios del centro parroquial y cerrados en los usos privados. Sota establece un orden geométrico para todo el conjunto, diferenciando la zona destinada a templo, organizado en una malla cuadrada de 5x5, del orden de las zonas auxiliares y el convento, organizado en una malla rectangular de 3x5, que define el módulo de las celdas para los religiosos. El templo se planteaba con una estructura metálica ligera, con cerramientos livianos, y cuerpos secundarios, por lo que indica la grafía de los planos, estarán contruidos con muros de fábrica, una construcción muy sencilla dada la escasa altura del conjunto.

[5.76] El templo ocupa algo menos de la mitad de la parcela, y un claustro lo relaciona con el resto de edificaciones. Este claustro está definido por una pérgola en la zona más vinculada al espacio libre próximo a la vía pública y la sacristía y la capilla de diario al fondo del solar. Junto a la calle de acceso también se sitúan los despachos parroquiales y las viviendas de los párrocos. En la zona más privada del conjunto se dispone el convento, organizado en dos bloques paralelos separados por un patio. En el primero de ellos se encuentran las zonas de relación de los religiosos y en el segundo las celdas, separadas por una galería y otro patio de la sacristía y la capilla de diario. Dos zonas de circulación, con los espacios servidores (aseos, ascensores y escaleras) comunican ambos bloques y definen un pequeño claustro privado.

El templo incluye un jardín propio, definido por una tapia baja que lo independiza de la calle. Se crea así un espacio íntimo de relación, que ajusta el tiempo cotidiano al de celebración, como el Patio de los Naranjos de la mezquita de Córdoba. Se plantea este remanso de paz desde el que se accede a la iglesia. Aquí se sitúa la principal entrada al templo, en la dirección longitudinal del espacio, pero situada en una de las esquinas del espacio para evitar una visión simétrica del interior de la iglesia. La nave tiene forma rectangular, un contenedor neutro, con unas dimensiones de 5,5 x 4 módulos, organizada con el eje más largo como el principal del espacio. El presbiterio se sitúa en el fondo del recinto, enfrentado a la puerta. La entrada se realiza bajo el coro, con lo que se consigue una comprensión del espacio entre el exterior abierto al cielo y el interior orientado hacia el altar. Existen otras puertas secundarias, una relacionada con la sacristía, la capilla del Santísimo y con el convento, y otra con el claustro como espacio

[5.77] de relación.

Sota abandonó las disposiciones radiales que había propuesto en templos anteriores. Pero no renunció a una de las ideas que recorría su arquitectura religiosa: la elevación del presbiterio, como una topografía sagrada sobre

52 La misma orden que encargó a García de Paredes las iglesias de San Servando y San Germán en Cádiz, y de Almendrales en Madrid.

[5.78] A. de la Sota y G. Ayala. Parroquia en Badajoz.
Croquis de la sección del templo. Sota retoma el presbiterio elevado.

[5.79] A. de la Sota y G. Ayala. Parroquia en Badajoz.
Croquis de la sección del templo, que estudia la relación con el jardín de acceso, y la iluminación del presbiterio.

[5.80] A. de la Sota y G. Ayala. Parroquia en Badajoz.
Perspectiva del interior del espacio. Se aprecia la dilatación transversal del espacio.

la que se situaba el altar y se celebraba la eucaristía. El suelo es un plano
 [5.78] continuo que desciende hacia el fondo de la nave desde la entrada y una vez se aproxima al altar se eleva para que el altar se sitúe sobre la asamblea. La cubierta asciende ligeramente, pero se quiebra sobre el presbiterio para que un lucernario inunde de luz el espacio del altar y el muro del fondo, que se desmaterializa ante la irrupción de la luz natural. La asamblea se encuentra en penumbra, y el techo flota a contraluz frente al espacio de la
 [5.79] celebración.

La disposición de la asamblea vuelve a ser procesional, con una separación clara entre el oficiante y la comunidad, planteando incluso que el sacerdote celebre de espaldas al pueblo, en clara regresión con las propuestas pos-conciliares. Toda la atención se centra en el altar, sin referencias al ambón para la celebración de la liturgia de la palabra. En este sentido se muestra como una regresión frente a la innovación de los años 50 y 60⁵³. En las décadas de los 70 y 80 era difícil realizar una arquitectura religiosa de la misma calidad que aquella que se construyó en una época en ebullición intelectual y con el impulso de una sociedad en desarrollo, en el que la Iglesia católica ejercía una influencia clara. Este proyecto de Sota es una de las propuestas más interesantes de la época, y de ella se pueden extraer detalles que influirán sobre las obras venideras. Pese a la direccionalidad del espacio muestra una operación que será repetida por arquitectos de las
 [5.80] siguientes décadas. Aumenta la dimensión transversal del espacio, aunque sigue existiendo una gran separación entre el presbiterio y la asamblea, lo que permite que se puedan situar los focos litúrgicos a lo largo de ese eje transversal. Ya hemos descrito esta misma operación en la iglesia del Convento del Belén en Málaga, de García de Paredes.

Se desconoce la materialidad de este proyecto, pero sugiere una arquitectura liviana en la que el espacio quedaría activado por la luz, definido por los elementos mínimos que permitan la obra de arquitectura.

5.1.15 CENTRO PARROQUIAL DE SAN LEÓN MAGNO, MADRID (2000) RICARDO SÁNCHEZ LAMPREAVE

Uno de los problemas a los que se han enfrentado los arquitectos décadas después de la celebración del Concilio Vaticano II han sido los cambios de criterio que ha ido estableciendo la jerarquía sobre la construcción de templos. Tras un período en el que se construyeron templos que cambiaban el sentido tradicional del espacio para fomentar la participación activa, la falta de instrucciones claras respecto a la forma que debían adoptar los templos hizo que no existiera un nuevo tipo, sino que cada arquitecto proponía una solución. Para tratar de vincular de nuevo a los fieles con la historia de la iglesia católica, en muchos casos se optó por volver a la disposición longitudinal que estaba refrendada por siglos de tradición.

A veces, a lo largo del proceso de un único proyecto se producen cambios de criterio con respecto a lo que debe de ser un templo hoy en día, como en este caso, del que se hicieron hasta cuatro versiones.

53 Una última iglesia proyectada por Sota en el Prado de Somosaguas, en el año 1990, es mucho más regresiva en la tipología, más próxima a las propuestas que se construyeron en los años 40 del siglo XX.

[5.81] Ricardo Sánchez Lampreave.
Centro Parroquial de San León Magno, Madrid (2000)
Fotografía aérea actual.

[5.82] R. Sánchez Lampreave. Parroquia de S. León Magno.
Fotografía del desarrollo del Pasillo Verde Ferroviario. se
aprecia la chimenea de la antigua Fábrica de Gas, junto a la
que se ubica el solar del centro parroquial.

El encargo de este centro parroquial tiene como precedente el acuerdo entre el Ayuntamiento y el Arzobispado para el intercambio de solares en varios puntos de la provincia de Madrid, y así dotar de servicios de culto a los nuevos desarrollos urbanísticos. En este caso el eje del Pasillo Verde Ferroviario, surgido por el soterramiento de las vías de tren que rodean Madrid al oeste, y que salvan así la fuerte pendiente que existe entre la estación de Atocha y la de Chamartín.

[5.81] El solar recibido se sitúa junto al parque del Gasómetro, que destaca por el conservar la chimenea de ladrillo de la instalación industrial que allí se ubicaba, y enfrente del Mercado Puerta de Toledo. Existe un gran desnivel

[5.82] entre la Ronda de Toledo y la calle Concejal Benito Martín Lozano. El ayuntamiento disponía de una franja de terreno que había quedado libre en la ordenación residencial del entorno, y tenía acceso desde las vías públicas. Esta franja se dividió en dos partes, una destinada al centro parroquial, vinculada a la cota del parque, y otra destinada a servicios municipales de limpieza, con acceso desde la cota superior. Sánchez Lampreave planteó que el convenio entre el Ayuntamiento y el arzobispado incluyera el solar completo, y así que el centro parroquial pudiera ocupar la totalidad del mismo. Se proponía un programa piloto para la construcción de parroquias, que no sólo incluía el templo y locales anexos, sino que también plantaba una pequeña residencia para sacerdotes jubilados. Se vinculaba esta residencia con el templo para que los sacerdotes retirados continuaran en contacto con la comunidad y así facilitar las actividades diarias de la parroquia. Esto permitía que siguieran en activo, con múltiples beneficios para la última etapa de su vida. Si el conjunto ocupara todo el solar, se conseguía así plantear un frente continuo al parque, y acceso desde las dos calles. La residencia tendría entrada por la Ronda de Toledo, y el templo junto al parque, que serviría para fomentar la reunión con la comunidad.

Finalmente ese acuerdo no se llevó a cabo y sólo se cedería una parte del solar, la vinculada a cota del parque.

El proceso del proyecto fue complejo, ya que se introducían cambios en el programa, alguno de ellos fruto de las negociaciones con el ayuntamiento para definir las condiciones urbanísticas de la parcela en la que finalmente se intervendría. Se plantearon cuatro versiones del proyecto, la última de ellas durante el trascurso de las obras, con gran parte de la envolvente construida⁵⁴. El resultado final del no respondió a los criterios del arquitecto, Ricardo Sánchez Lampreave, que no se hace responsable de la configuración definitiva del conjunto.

Se plantearon cuatro versiones del proyecto, aunque una de ellas, la última es una modificación del espacio de la nave sin muchos cambios estructurales, pero que desvirtúa en cierto modo el interesante espacio propuesto.

54 Se conoció este proyecto a través de su publicación en la revista Arquitectura del COAM y se percibieron contradicciones entre los planos del edificio y las imágenes de maquetas que acompañaban el artículo. Una vez visitada la iglesia se acentuaba esa sensación de contradicción. En la primera conversación mantenida con el arquitecto se explicó esa contradicción que existía, motivadas por los cambios de criterio mostrados por el comitente.

"Centro parroquial San León Magno: Jardín del Rastro, Madrid" En: Arquitectura. -- Madrid : Colegio Oficial de Arquitectos. -- (2002), nº 330 cuarto trimestre ;. 32-33

[5.83] R. Sánchez Lampreave. Parroquia de S. León Magno. Planta baja de la primera versión del proyecto.

[5.84] R. Sánchez Lampreave. Parroquia de S. León Magno. Maqueta de la primera versión del proyecto. Se puede apreciar el elemento vertical que se planteaba para la resolución del encuentro con las viviendas del solar contiguo.

PRIMERA VERSIÓN

Se proponía un conjunto disgregado en la parcela, de escasa altura, que se organizaba en torno a un patio que funcionaba como atrio de recepción y lugar de encuentro entre la comunidad. Este espacio servía de filtro a la entrada desde el parque y potenciaba la relación del centro parroquial con este espacio verde.

- [5.83] El conjunto ocupa todo el solar, deja como único espacio libre el patio de relación en el centro. En la zona relacionada con la calle Concejal Benito Martín Lozano se sitúan los locales parroquiales, vinculados a la vida diaria del barrio. En la esquina interior de la parcela, junto a las medianeras se sitúa el templo. En el lado largo del solar se dispone la nave principal, en disposición longitudinal, y enfrente a ella la capilla de diario. Las dos naves comparten el espacio del presbiterio, lo que permite a su vez que la capilla de diario funcione como espacio de ampliación de la nave principal en días de gran afluencia de fieles. La nave principal pese a su configuración direccional, con el presbiterio al fondo del espacio y la capilla bautismal junto a la entrada, tiene el acceso en uno de los lados largos, lo que permite percibir el espacio en diagonal. Una vidriera sobre el presbiterio ilumina el espacio y potencia su sentido procesional. La capilla auxiliar tiene un ligero giro que permite que se ubiquen junto a la medianera una serie de dependencias auxiliares y los confesionarios. La cabecera tiene un machón dispuesto en diagonal que orienta la mirada hacia el altar y evita la relación visual con la nave principal.

Todo el complejo parroquial tiene una altura constante, que es la que marca la nave principal del templo, con dos plantas en el resto del edificio. La planta baja y el sótano se destinaban a los locales parroquiales y al centro de día, mientras que en la planta superior se ubicaba la residencia para sacerdotes jubilados. La capilla de diario tenía la altura de una planta, más doméstica para la devoción personal y celebraciones de menor escala.

- [5.84] La imagen exterior del proyecto era muy acertada, con un interesante juego de elementos simbólicos. El campanario no se ubicaba sobre el elemento en altura, sino en el giro de la fachada entre la calle y el parque. Y un elemento vertical en la fachada al Jardín del Rastro señalaba la presencia del templo al exterior e indicaba la advocación del mismo. Un juego de rampas permitía salvar la diferencia de cotas entre los distintos niveles del parque, el templo y la calle.

Uno de los primeros aspectos que se negociaron con el ayuntamiento fue la posibilidad de que se vinculara la parcela del centro parroquial con otra contigua destinada a uso residencial, y así poder resolver de un modo satisfactorio la diferencia de altura entre los bloques de viviendas y el volumen del templo. Si se intervenía de forma conjunta se evitaba una medianera sobre el templo y se ofrecía una imagen más interesante en la fachada de la manzana sobre el parque. Es por esto que la primera versión adosaba al lindero con el bloque de viviendas un volumen en altura a modo de torre y que pretendía resolver el encuentro entre los dos edificios. El elemento se adosaba a la medianera y cerraba visualmente el espacio. Sin embargo, la normativa establecía que el edificio de viviendas tenía que abrir luces en la medianera hacia la parcela del centro parroquial, de la que se separa para permitir las vistas rectas. Esto hacía que ya no fuera necesario que la edificación se adosara a los linderos del solar, y que se pudiera plantear

[5.85] R. Sánchez Lampreave. Parroquia de S. León Magno. Perspectiva de la segunda versión del proyecto.

[5.86] [5.87] R. Sánchez Lampreave. Parroquia de S. León Magno. Maquetas de la segunda versión. Se observan las terrazas en cubierta, protegidas por la envolvente general del edificio. En el patio se desarrollaba un sistema de rampas que permitía el acceso al templo, que se ubicaba en planta semisótano.

[5.88] [5.89] R. Sánchez Lampreave. Parroquia de S. León Magno. Maqueta del interior del templo. Se aprecia el retablo que asciende hasta la coronación del edificio. Perspectiva interior de la nave principal del templo.

otro aprovechamiento de la parcela, con una mejor configuración de los espacios auxiliares de parroquia y residencia.

SEGUNDA VERSIÓN

[5.85] En esta segunda versión se definió la volumetría definitiva del conjunto. Se concentraba todo el programa en un prisma rectangular que se situaba en el lindero junto al parque. Este bloque dejaba libre la esquina con la calle, y este retranqueo funcionaba como espacio de relación previo a la entrada al complejo. Al contrario que en la primera versión, el edificio se separaba del lindero trasero y se generaba así un patio tranquilo, separado del ruido de la calle, en el que los fieles podían prepararse para ingresar en el tiempo de la celebración. Este retranqueo también permitía crear un patio inglés que iluminara parte del semisótano, y así poder ubicar allí alguno de los locales auxiliares del conjunto.

Para la organización del programa se recurre a la superposición de usos en altura. En la planta baja se sitúan el templo y la capilla de diario, y los accesos a las plantas superiores. En el nivel inmediatamente superior al templo se ubican las zonas públicas de la casa rectoral, y las viviendas para los sacerdotes en activo, y en la planta superior las habitaciones para los jubilados. Los espacios de relación de esta zona se organizaban alrededor de una terraza que se sitúa sobre el nivel de la parroquia y permitían un lugar abierto propio de los sacerdotes, separado del nivel de la calle, y oculto del exterior por una falsa fachada que permite vistas sobre el parque pero garantiza una intimidad a los habitantes de la residencia. Los huecos de las dependencias habitables no abrían directamente al exterior, sino que se iluminaban a través de terrazas, abiertas al cielo, que quedaban protegidas por la fachada que definía la volumetría completa del templo. En esa fachada se practicaban una serie de huecos a modo de troneras que permitían las vistas hacia el entorno mientras que protegían la privacidad.

Esta operación de apilamiento de los usos sobre el espacio del templo recuerda al convento de Stella Maris en Málaga, de José María García de Paredes⁵⁵. Allí se planteaba el programa conventual sobre el espacio de la iglesia, y el claustro se localizaba en una terraza que coronaba el edificio, y sobre la que se disponían las celdas, rematadas por la cubierta inclinada. Esta primera aproximación a la versión construida, el templo se situaba en un semisótano, al que se accedía desde el nivel de la calle a través de un sistema de rampas que ocupaban el patio interior. A los pies del templo, ligeramente por encima del nivel de acceso se situaba la capilla de diario. Esta capilla se comunicaba visualmente con la nave principal a través del coro. El coro se colocaba en la disposición tradicional, sobre la entrada a la nave principal. El templo se planteaba con una planta longitudinal, orientada hacia el presbiterio al fondo del espacio, en el extremo opuesto del acceso desde la calle. Este ámbito quedaba iluminado a través de un lucernario que [5.88] bañaba de luz el muro de fondo del espacio, que recorría todo el edificio hasta la cubierta. Un entramado de elementos verticales y horizontales reinterpretaba el retablo tradicional y destacaba a contraluz frente a ese vacío. [5.89]

55 Ricardo Sánchez Lampreave fue el encargado de reseñar la arquitectura religiosa de José María García de Paredes en la publicación "Los Brillantes 50: 35 proyectos. , Los Brillantes 50 : 35 Proyectos" (Pamplona : T6, 2004). 158-173

[5.90] R. Sánchez Lampreave. Parroquia de S. León Magno.
Perspectiva de la tercera versión del proyecto. Esta imagen es casi la definitiva. Se puede apreciar el zócalo de hormigón que conforma también el porche de entrada.v

[5.91] [5.92] R. Sánchez Lampreave. Parroquia de S. León Magno.
Sección longitudinal del templo, con el alzado del interior del templo.
Sección transversal del templo por el presbiterio y la terraza de la residencia.

[5.93] [5.94] R. Sánchez Lampreave. Parroquia de S. León Magno.
Planta baja del centro parroquial.
Planta inferior de la casa rectoral.

Este entramado continuaba en las plantas superiores, y se convertía en paramento exterior en la terraza de la residencia. Se comunicaban así, visual y simbólicamente, el templo y el espacio de relación de los sacerdotes.

En un espacio anclado en la forma histórica de construir templos, se reinterpretaba un elemento tradicional como el retablo desde un modo contemporáneo. Dentro de lo limitado del presupuesto, se concentra la atención en aquellos puntos que tienen una mayor conexión simbólica con la tradición. Los pilares se mostraban al interior del espacio, ligeramente separados de los muros laterales, para potenciar el carácter basilical del templo, otra conexión con la historia de las iglesias católicas.

[5.90] **TERCERA VERSIÓN**

Aquí se introdujo un cambio fundamental en la disposición del espacio. Como ocurriera en la iglesia de San Francisco Javier en la Ventilla, de Rodolfo García-Pablos, se modifica el sentido tradicional del templo. En lugar de colocar el presbiterio al fondo de la nave, se sitúa en el centro de uno [5.93] de los lados largos del rectángulo que define la planta. Se potencia el eje transversal del que hablaba Miguel Fisac y permite que la asamblea se acerque al santuario y lo rodee. La nave queda dividida en cuatro partes por los pórticos de hormigón que resuelven la estructura que permite que sobre el templo se ubique la residencia. En una disposición simétrica, entre los dos vanos centrales, se sitúa el altar en el eje del presbiterio, con el ambón a un lado y la pila bautismal al otro. Queda alterada esta simetría por una [5.91] tronera abierta al sureste que introduce la luz solar sobre el interior y tensa en diagonal el espacio. El presbiterio queda iluminado de nuevo a través de la luz que resbala sobre el muro de fondo, sobre el que se sitúa un lucernario lineal. Se vuelve a reinterpretar el retablo, esta vez con un elemento de [5.92] mayor profundidad. También se crea un falso techo con chapas metálicas galvanizadas que sirve para ocultar el canto de las vigas que sustentan la residencia sobre la nave principal. Este techo crea una vibración en el espacio al reflejar los matices de la luz natural que se introduce en el espacio a través del lucernario tras el retablo y de la vidriera tras el coro.

La estructura es similar a la planteada en la solución previa. Allí los pórticos eran simétricos respecto al eje principal del templo. En esta ocasión, se desplazan hacia el lateral donde se ubica el presbiterio, y así permiten que en el lado opuesto se ubique un coro sobre los pies de la nave. Esta tribuna recorre todo el fondo del espacio y permite acceder al interior del templo desde un espacio comprimido para pasar posteriormente a la altura de la nave principal.

También se simplificaba la organización general del conjunto. El templo y la capilla de diario se sitúan al nivel de la calle. Se accede al interior de la parcela a través de un porche que protege la entrada al templo y define el límite del patio privado. El espacio principal del templo se relaciona visualmente con este patio, mientras que la capilla no se relaciona con el exterior.

Recibe la luz de forma lateral a través de un espacio vacío de varias alturas [5.94] que permite iluminar la capilla, los despachos parroquiales situados sobre la misma y los espacios auxiliares situados en el sótano del conjunto. Este patio se abre a la fachada, mediante un hueco longitudinal que queda protegido por un elemento que protege de las vistas de los edificios colindantes y destaca la presencia del templo en el entorno.

[5.95] R. Sánchez Lampreave. Parroquia de S. León Magno.
Croquis realizados por Sánchez Lampreave sobre las distintas
versiones que tuvo el proyecto, y los cambios en la configuración
del espacio de celebración.

El núcleo de comunicación vertical se sitúa entre la nave y la capilla, y permite acceder a las plantas superiores. A un lado de este núcleo se ubican las viviendas de los sacerdotes, sobre el espacio de la capilla de diario, una planta por encima de los despachos parroquiales. Estas viviendas se comunican visualmente con la calle, de nuevo a través de terrazas que permiten la iluminación y dotan de cierta privacidad a los espacios interiores. Al otro lado de las escaleras se dispone la casa rectoral, organizada en torno a la gran terraza de un modo más claro que en la anterior versión. En la planta inferior se disponen los espacios de relación, orientados hacia el parque, y una serie de habitaciones para los miembros de la comunidad de mayor edad, para facilitar su movilidad en el interior del recinto. Estas habitaciones se abren a un balcón que vierte sobre el patio interior del complejo, para garantizar la tranquilidad en estas estancias. En la planta superior se sitúan el resto de habitaciones, con un pequeño espacio de relación vinculado a la escalera privada que comunica el espacio de estar en la planta inferior, y abierto a la terraza principal.

La eficaz resolución de la complejidad del programa, que unía templo y residencia, así como la acertada interpretación del programa litúrgico, al proponer un espacio en el que destacaban cada uno de los focos de la celebración, hacían de esta iglesia una de las más interesantes de las que se proyectaron en Madrid tras el vacío de los años 80 y los primeros 90.

Esta versión es la que se construyó definitivamente. Pero se realizaron en ella una serie de cambios que alteraban por completo el espíritu del proyecto, y desvirtuaban los aciertos del espacio interior. Se volvía a una disposición longitudinal, con el presbiterio al fondo del espacio. Se volvió a construir el Dejaba así de tener sentido la tronera, que pasaba a iluminar una zona indefinida de los pies de la nave. También se cambiaba la referencia a la tradición que tenía el coro situado sobre la entrada, enfrente al presbiterio. Ahora pasa a tener una posición lateral en el templo. Y también se perdía la esencialidad de la ambientación del espacio al introducir elementos figurativos que eliminaban la reinterpretación de la historia que planteaban Sánchez Lampreave con sutiles detalles. Es por tanto que el arquitecto no se siente identificado con el resultado final del conjunto.

[5.95] Estos cambios durante el proceso de proyecto se podrán apreciar con otros de los templos que se analizarán a continuación, y han impedido que la arquitectura religiosa evolucione a la par que la disciplina en otras tipologías.

[5.96] Ignacio Vicens, Carlos Rubio Carvajal y Enrique Álvarez-Sala, Parroquia en El Ejido, Almería (1983)
Fotografía de la maqueta.

[5.97] I. Vicens, C. Rubio Carvajal y E. Álvarez-Sala,
Parroquia en El Ejido.
Fotografía de la maqueta.

5.2 EL ESPACIO MULTIFOCAL

5.2.1 PARROQUIA EN EL EJIDO, ALMERÍA (1983) IGNACIO VICENS

Ignacio Vicens se aproximó por primera vez a la tipología religiosa en un ejercicio de curso durante sus estudios en la ETSAM. Proyectó un templo en Tres Cantos en el que intentó aplicar de manera literal las disposiciones litúrgicas. Para la realización del proyecto Vicens estudió por vez primera el cuerpo doctrinal de la normativa litúrgica. Y de la interpretación que realiza de esos textos propone un templo de planta cuadrada, con el presbiterio situado en una posición central en el espacio de la nave. Este espacio tiene una proporción cúbica¹.

[5.96] El siguiente proyecto de una iglesia lo realizó ya como arquitecto en colaboración con Carlos Rubio Carvajal y Enrique Álvarez-Sala². Se sitúa en un solar rectangular y el edificio queda dividido en dos: una parte destinada al templo y otra a los servicios parroquiales. La zona destinada al templo se construye alrededor de un espacio cuadrado cubierto, y la zona destinada a la parroquia organiza la edificación alrededor de un patio cuadrado abierto al cielo.

El conjunto tiene una rigidez compositiva con una simetría respecto a un eje longitudinal que se ve alterada en ciertos puntos, como las capillas destinadas al baptisterio y al sacramento penitencial, situadas junto a la entrada, a ambos lados del eje principal. La fachada principal queda rodeada por un atrio porticado que permite la relación entre los fieles. Tras el templo se organiza el espacio parroquial, en torno a un patio cuadrado, que queda rodeado de nuevo por un pórtico. Se pueden apreciar las influencias que Vicens tenía en esa época, que tiene continuidad en otras de sus primeras obras como arquitecto. No hay referencias formales a la tradición, y solo un campanario remite al carácter religioso del edificio.

[5.97] Tras el ejercicio teórico en Tres Cantos, Vicens vuelve a proponer un templo de planta cuadrada, con el presbiterio situado en una posición central en el espacio de la nave. Este espacio tiene una proporción cúbica, se potencia la importancia creando un templo con una gran dimensión vertical. El lugar destinado al sagrario se sitúa tras el presbiterio, elevado para que pueda ser apreciado desde toda la asamblea, que se organiza alrededor del altar, en una posición muy adelantada con respecto a la nave, con graderíos en tres de los lados del cuadrado. En esta disposición se puede apreciar una cierta referencia a una cruz griega que ordena la planta del espacio.

1 En una entrevista con el doctorando, Ignacio Vicens señalaba que era interesante acercarse a este proyecto porque aunque se trataba de un ejercicio académico ya aparecían varias de las constantes de la arquitectura religiosa del autor. A lo largo del tiempo iría refinando algunos de esos puntos de partida hasta conseguir un espacio adecuado para la celebración litúrgica, muy parecido en esencia al que propuso siendo estudiante.

2 Centro Parroquial, El Ejido (Almería) En: Arquitectura. Madrid COAM (1983), nº 243 julio-agosto ; p. 29 : plan., pers., maq.

[5.98] I. Vicens y J.A. Ramos. Capilla de la residencia de ancianos Santa Marta, Alcázar de San Juan (1995-97)
Fotografía del exterior de la capilla, desde el jardín de ingreso.

[5.99] I. Vicens y J.A. Ramos. Capilla en Alcázar.
Secciones transversal, longitudinal y planta del templo.

5.2.2 CAPILLA DE LA RESIDENCIA DE ANCIANOS SANTA MARTA, ALCÁZAR DE SAN JUAN, CIUDAD REAL (1995-97)

I. VICENS Y JOSÉ ANTONIO RAMOS

Esta capilla se encuentra integrada en un gran conjunto de residencia para mayores, a las afueras de Alcázar de San Juan, en un entorno sin referencias. La escala viene determinada por tanto por su situación dentro de este complejo, y por el deseo de la congregación encargada de su construcción de destacar la presencia del templo, que no servirá sólo a la residencia sino también a la localidad, pese a su localización a las afueras. Al tratarse de un edificio que sustituye a otro anterior, parte de los feligreses se sienten identificados con el mismo. De hecho, la principal imagen que domina el espacio es la que se localizaba en el anterior templo.

El asilo se organiza en dos grandes bloques lineales paralelos a la vía donde se sitúan. El más próximo a la calle está destinado a la residencia de mayores y tiene los usos públicos. El otro aloja el convento de las religiosas. Los dos bloques no están alineados sino que tienen un desplazamiento en el que se sitúan el acceso, un jardín para la relación de los familiares y los residentes previo a la entrada, que a su vez sirve de aparcamiento, y el templo, que domina visualmente la entrada. El acceso al templo no se realiza por este espacio sino por el interior del asilo, por lo que hay que rodear el muro perimetral de la capilla y acceder al patio central del complejo. La entrada se realiza en el eje del patio interior del complejo, pero se accede al templo a través de un vestíbulo. Así se ingresa de un modo tangencial al espacio. La puerta no se encuentra alineada con el altar. Para señalar dicho eje se coloca un crucificado en el centro del presbiterio.

[5.98] El templo tiene proporciones cúbicas, con una importante dimensión vertical para el tamaño del espacio. Se aleja de referencias formales a iglesias del pasado. Al tener una planta cuadrada, compensa el sentido procesional del espacio en el eje longitudinal con una dilatación del presbiterio en el eje transversal. Los principales elementos se disponen en dicho eje y permiten que la atención se vaya desplazando a través del mismo durante la celebración. A la izquierda del espacio se sitúa el ambón (una posición heredada de la tradición), a continuación la sede, y el altar, casi centrado en el espacio. Cada uno de ellos es reconocible y puede ser identificado desde la asamblea en cada momento de la misa. Ignacio Vicens retoma la teoría multifocal de Fisac. En su artículo *La espada y la llana* sostiene que “las estructuras postconciliares deben ser pluridireccionales, con puntos diversos de atención y ámbitos diferenciados. Son espacios complejos, que incluyen lo colectivo y lo personal, donde la simetría cede ante la euritmia, la convergencia ante el policentrismo, la disposición contemplativa estática ante la participativa dinámica”³. También defiende que el cuerpo doctrinal que recoge las disposiciones litúrgicas es el instrumento que permite construir espacios profundos, cargados de significado, con distintos niveles de interpretación.

El espacio se ilumina por dos lucernarios, uno cenital sobre la vertical del altar, y otro en una de las esquinas superiores del cubo, y que sobresale hacia el exterior del volumen del templo, sobre la entrada al recinto. En el

3 Vicens Hualde, Ignacio. *La espada y la llana*. Escrito originalmente en 1997. En: Vicens + Ramos. *Veinte Años*, 2007. 413-416

[5.100] I. Vicens y J.A. Ramos. Capilla en Alcázar.
Fotografía del interior del templo, antes de colocar los bancos.

[5.101] I. Vicens y J.A. Ramos. Capilla en Alcázar.
Planta y alzados de la capilla.

hueco de ese lucernario se sitúa una cruz que señala el carácter del espacio. Estos lucernarios tensan el espacio de la iglesia en diagonal. Sobre el
 [5.100] altar se sitúa una imagen de la Virgen, una talla original del siglo XIII, sobre un fondo dorado que se ilumina lateralmente. Estas tres son fuentes de luz de las que no se aprecia el origen directo, remiten al misterio.

Tras el presbiterio se abre un ventanal que conecta visualmente con un jardín acotado exterior, que hace que la mirada de los fieles remita a un lugar más allá de los límites del espacio físico donde se realiza la celebración. Este ventanal también facilita la creación de una escala humana en el templo. Los elementos del presbiterio no superan la cota superior del ventanal y se definen así dos ámbitos, uno ligado a los fieles que se reúnen a la celebración y otro de orden superior que remite al cielo, lugar de salvación. Esta operación será común en los posteriores templos que proyecten Vicens y Ramos.

No existe capilla independiente para el sagrario, que se sitúa en una posición próxima al eje central del espacio. Bajo el recinto destinado a la comunidad de religiosas, que sólo se comunica visualmente con el espacio principal, existe un lugar con una escala menor que el resto del templo y permite en cierto modo una aproximación más cercana, la que requiere la devoción privada.

Se trata del primer espacio religioso construido por Vicens, ya en colaboración con José Antonio Ramos. Este fue alumno suyo, y desde su incorporación al estudio se pudo apreciar una nueva línea de trabajo, que abandona la arquitectura blanca de los inicios de la carrera de Vicens, y se aproxima a una arquitectura más material, con una cierta solidez que puede remitir a los espacios clásicos⁴. No renuncia a la abstracción, pero se asienta en el lugar de un modo más integrado en el mismo. Al exterior el edificio se reviste con un mortero de cemento oxidado con sulfato de hierro, adecuado para el entorno en el que se sitúa, más relacionado con el campo que con la ciudad.

[5.101] El interior del espacio sin embargo es blanco, con los matices que introduce la reflexión de la luz en los elementos dorados sobre los que se ubican los focos litúrgicos, y por las distintas orientaciones de las fuentes de luz. Cada una tiene un origen y cada una aporta una tonalidad o un color. La vertical, blanca; la que ilumina a la Virgen, rojiza; y la que se abre en la diagonal, azul. El ventanal abierto al jardín varía la luz del interior a lo largo del día, matizado por la vegetación que ha crecido en él con el paso del tiempo.

4 “He oído comentarios que ligaban esta casa a influencias de Barragán. (...) Es mucho más compleja y barroca. Hasta el óxido deslavado de las paredes debe más a Roma que México. O al menos es en Roma en lo que pensábamos. En esos paños que evidencian el paso del tiempo, la historia, la vida.” Ignacio Vicens, *Vivienda unifamiliar en Las Matas*. Vicens + Ramos. Veinte años. 83.

[5.102] I. Vicens y J.A. Ramos.Parroquia de la Santísima
Trinidad, Collado Villalba (1997-2000)
Fotografía aérea

[5.103] I. Vicens y J.A. Ramos.Parroquia en Collado
Villalba
Sección longitudinal y planta de la primera versión del
proyecto.

5.2.3 PARROQUIA DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD COLLADO VILLALBA, MADRID (1997-2000) I. VICENS Y J.A. RAMOS

[5.102] El templo se ubica en un entorno de nuevo desarrollo que sustituía a un conjunto de naves industriales vinculadas a la estación de tren y a la línea ferroviaria. El terreno tiene un fuerte desnivel entre la cota más alta, próxima a la estación, y la de las calles que descienden hacia el tramo canalizado del río Guadarrama a su paso por la ciudad. Los terrenos que ocupaba la industria pasaron a tener uso residencial, con bloques en altura, pero se preveían equipamientos en la zona, como el templo y la nueva comisaría de policía, vinculados a la renovación de la estación de tren. Se convertía por tanto este punto en uno de los accesos más importantes a la localidad. Los arquitectos proponen que el templo se retranquee para dejar un espacio libre previo a la entrada, que permita contemplar el edificio y que cree un lugar de reunión para los fieles. Junto a este espacio existe una zona verde que separa la parroquia de las viviendas.

Se construye así un conjunto compacto que engloba en un único volumen el templo, los locales parroquiales y las viviendas para los sacerdotes. El templo se ubica en la zona frente al espacio público, y las viviendas en la zona posterior, a una cota inferior. Los locales parroquiales se colocan bajo el templo, con acceso desde la vía lateral, aprovechando la diferencia de cota.

[5.103] En una primera versión el edificio era un prisma cúbico, como ya lo fuera en la capilla de Alcázar. Un porche bajo protege la entrada y rodea el cubo, de modo que en el lateral pasa a ser la cubierta de la capilla del Santísimo. Se ingresa al templo por un acceso lateral, a través de un vestíbulo previo que sirve de antesala a la nave principal y a la capilla del Santísimo. Se accede así desde una diagonal del espacio, desde la que se contempla el presbiterio. Esta diagonal queda tensada por el lucernario que se abre en el lateral del santuario. También se tiene la visión de una escalera que recorre toda la vertical del espacio para acceder a un mirador que vuela sobre la entrada y, de nuevo como en la capilla de Alcázar, señala el carácter del edificio con una cruz en el hueco. El edificio se muestra ciego al exterior. Sobre el prisma cúbico se dispone una cubierta de lucernarios troncopiramidales que elevan la altura del edificio y acentúan su carácter vertical. Frente a una integración en el entorno desde una posición más modesta, Vicens propone un templo que destaque o al menos responda al entorno. Una iglesia que iguale en altura a los bloques de viviendas

Frente a la direccionalidad del templo del asilo, donde la mirada lleva hacia el fondo del presbiterio, con el jardín que se abre tras él, en esta primera versión del proyecto, el espacio se abre al cielo. Una cubierta de cobre con 16 lucernarios orientados a los cuatro puntos cardinales tensiona el espacio en su dimensión vertical. El presbiterio se ha dilatado en el eje transversal y todos los focos litúrgicos se alinean en dicho eje. Es un recinto poco profundo, pero que ocupa todo el ancho del templo. Distribuidos en este eje se encuentran el ambón, el altar, en una posición central, en el eje de simetría del templo, la sede y la fuente bautismal, sobre la que incide un lucernario formado por un plano inclinado que recibe la luz del sur y la concentra sobre la pila. El sagrario se encuentra a lado opuesto del baptisterio, en un ámbito propio, de altura más reducida, y que se conecta visualmente con el espacio

[5.104] I. Vicens y J.A. Ramos.Parroquia en Collado Villalba

Perspectiva exterior de la primera versión del proyecto.

[5.105] I. Vicens y J.A. Ramos.Parroquia en Collado Villalba

Fotografía exterior del templo construido.

[5.106] I. Vicens y J.A. Ramos.Parroquia en Collado Villalba

Fotografía del interior de la iglesia, en el eje longitudinal del espacio.

de la nave. En este ámbito la luz es indirecta y permite un ambiente recogido, adecuado para la devoción personal. La presencia del sagrario se manifestaba al exterior con un cubo a través del cual se iluminaba cenitalmente. Los bancos de la asamblea no rodean el presbiterio, pero al ser un espacio con una marcada dimensión transversal sobre la longitudinal, todos los fieles se encuentran próximos al presbiterio. Cada foco litúrgico puede recibir la atención de la asamblea en el momento adecuado de la celebración, y así se consigue un espacio multifocal, como el que proponía Miguel Fisac.

- [5.104] Al exterior el edificio está recubierto por placas de granito de la sierra y los lucernarios son de cobre, que adoptarán la tonalidad azul verdosa cuando se oxiden. Se busca una imagen que destaque la importancia de la iglesia dentro de la sociedad y la engarza con realizaciones del pasado, a través de la dignidad de la piedra. La cubierta remite a las cúpulas tradicionales de los templos históricos, pero reinterpretada desde la modernidad para que la luz que introduce en el espacio no sea uniforme sino variable con el curso solar. Al interior estos lucernarios tienen un acabado dorado, con una luz de reminiscencias barrocas. La asamblea en cambio está trasdosada con placas de cartón yeso pintadas en blanco, para que sea un espacio neutro en el que la luz sea la que lo cualifique.

En la segunda versión del proyecto cambia por completo el sentido del espacio. Se reduce de manera drástica la dimensión vertical del templo, al entender el arzobispado que se disparaban los costes de ejecución del edificio.

Como en la anterior versión, se plantea un edificio compacto, con el templo que se enfrenta a la zona de mayor tránsito, frente a la estación de tren, y las viviendas en la parte trasera. El espacio de la nave y las viviendas están separadas por un patio que permite que se ilumine el sótano en el que se

- [5.105] ubican los locales parroquiales. Aunque se ha reducido la altura del edificio, frente al espacio público plantea una pantalla de gran altura, que responde a los bloques de viviendas del entorno y procura una fachada monumental al templo. Esta fachada tiene un ligero espesor y acoge el campanario en uno de sus laterales. El retablo pasa de situarse en el interior del espacio a hacerlo en esta pantalla, y muestra la advocación del templo a la Santísima Trinidad, con tres huecos en el hormigón de distinta forma y superficie.

La entrada a la iglesia se vuelve a plantear de un modo tangencial, protegida por una marquesina formada por un voladizo de hormigón. Se ha dispuesto un coro que se sitúa sobre la entrada a la nave. Como se ha explicado en templos anteriores, es una referencia a la tradición de la arquitectura religiosa española. Se ha modificado la posición de la escalera que bajaba al sótano, que invadía parte del espacio de la nave principal y no permitía una visión completa del espacio desde la entrada. Los confesionarios se sitúan a los pies de la capilla del Santísimo. La escalera que asciende al coro ha sustituido el elemento escultórico que recorría todo el espacio en vertical.

- [5.106] En el interior del edificio se ha reducido la altura del espacio. Con este cambio de altura se ha cambiado el concepto estructural del templo, y también el material en el que está construido. El templo pasa a ser de hormigón armado. La estructura del espacio de la nave está constituida por un conjunto de vigas de hormigón de gran canto. Como en la versión previa, el espacio se abre al cielo e ilumina la asamblea con una luz filtrada, homogénea. El espacio está dominado por una imagen del Resucitado en actitud de aco-

[5.107] I. Vicens y J.A. Ramos.Parroquia en Collado Villalba
Secciones longitudinal por el templo, sección transversal por
el presbiterio, y planta de la versión construida del proyecto.

ger a los fieles que se congregan en su honor. La misma línea que separa cielo y tierra en la capilla de Alcázar se crea de un modo sutil en esta iglesia. La parte inferior de las vigas define un plano virtual, al que se aproxima la cabeza y la mirada del Resucitado. Queda la figura iluminada por los lucernarios sobre estas vigas, y destaca su sentido de ascensión, que lo aleja en espíritu del espacio terrenal que es la nave de celebración.

La configuración del presbiterio es muy similar a la versión anterior. Los elementos litúrgicos se encuentran separados en el amplio recinto para que cada uno adquiera la importancia que le corresponde en cada momento de la celebración. De nuevo una tronera orientada al este ilumina el baptisterio, y une el significado de salvación que tiene el sol naciente con la función del bautismo de ingreso a la comunidad. Es la única fuente de iluminación directa en todo el templo.

Todo el edificio está realizado en hormigón encofrado con tableros fenólicos, que muestra un acabado liso. La ejecución está muy cuidada, y no muestra irregularidades⁵. El suelo es de hormigón con acabado en resina epoxi, y las imágenes del Resucitado y de la Virgen⁶ tienen tonos fríos. Los arquitectos señalan que era un proyecto barato, pero los medios necesarios para una ejecución de esa calidad no están al alcance de cualquier parroquia, como se podrá ver en otras realizaciones del equipo.

Esta frialdad aparente del templo, por el empleo masivo del hormigón armado visto queda matizada en la capilla del Santísimo, donde un paño dorado [5.107] acoge el Sagrario, y favorece, junto a la tamizada luz cenital, un ambiente propicio para el recogimiento de la devoción privada. Una viga de gran canto en el sentido longitudinal del espacio orienta el recinto hacia el sagrario, y permite que la luz bañe la pared lateral mientras la parte superior se mantiene en penumbra para destacar la presencia de la Reserva Eucarística. El sagrario se dispone sobre un plano dorado, a modo de retablo, que se ilumina a través de un hueco vertical que se abre al patio entre el templo y las viviendas. Esta luz hace que el paramento se desmaterialice y el sagrario flote al fondo del espacio. Otro hueco vertical, rasgado en el muro que separa la capilla de la nave, comunica visualmente este espacio para la Reserva con el presbiterio, y permite que esté presente en la celebración pese a estar alojado en un recinto independiente. El resto de mobiliario litúrgico, altar, ambón y sede, así como la base del crucifijo y de la pila bautismal también tienen el tratamiento de pan de oro que hace que aporten un toque de calidez.

5 De la misma época es la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Navarra, en Pamplona, con el empleo masivo del mismo material, en el que alcanzaron un gran dominio de la ejecución del mismo y del proceso adecuado para garantizar la perfección del acabado.

6 Las imágenes son de Javier Martínez, escultor que Vicens conoció en Roma y que ha realizado trabajos posteriores relacionados con la arquitectura religiosa.

[5.108] I. Vicens y J.A. Ramos. Parroquia de Santa Mónica en Rivas Vaciamadrid (1997-2006)
Sección longitudinal por el templo y planta de la primera versión del proyecto.

[5.109] I. Vicens y J.A. Ramos. Parroquia en Rivas.
Maqueta del interior del templo. Detalle del presbiterio
Primera versión del proyecto.

5.2.4 PARROQUIA DE SANTA MÓNICA, RIVAS VACIAMADRID (1997-2006) I. VICENS Y J.A. RAMOS

La parroquia se sitúa en una parcela alargada y estrecha, que se encuentra frente a una rotonda y otro cruce de calles, con fachada a la vía pública por tres de sus lados. Una de las vías que la rodea se encuentra junto al antiguo trazado de la línea que unía Valderribas con Arganda del Rey, hoy un parque lineal bajo el cual circula el metro. Se encuentra por tanto en un borde de la ciudad, separada de los principales lugares significativos de la localidad. El entorno es de viviendas unifamiliares o bloques abiertos en urbanizaciones residenciales cerradas, por lo que el espacio público no tiene ninguna referencia que pueda ayudar a establecer un punto de arranque para el proyecto.

- [5.108] El conjunto se organizaba en dos bloques lineales de distinta altura. Uno enfrentado a la calle, que alojaba el templo, y otro que englobaba la capilla de diario, los despachos y locales parroquiales. Se retranquea de la parcela contigua para iluminar los espacios de servicio de la parroquia. La entrada al recinto se produce por el punto más cercano a la rotonda, donde hay una mayor concentración de actividad en el entorno. A la derecha de la entrada se sitúa el programa parroquial, y a la izquierda el templo. La primera visión en la entrada se dirige hacia el jardín que se crea en el retranqueo con la parcela vecina. Se crea un espacio cubierto para la relación de los fieles, previo al templo. Se gira hacia la entrada del templo, y aparece la capilla de diario al fondo del eje de circulación. A la mitad del recorrido hay un ensanchamiento del espacio y se ubica la pila bautismal, vinculada al ingreso al templo. Frente a la pila se encuentra la entrada al espacio principal. El aprovechamiento más directo del templo era una nave alargada tradicional. Sin embargo Vicens, que opina que la planta centralizada es la mejor forma de responder a la nueva liturgia, propuso un espacio en el que el presbiterio se situaba en el centro, rodeado por la asamblea dispuesta a ambos lados, y con un lucernario que introducía la luz de norte sobre el ámbito. La entrada se disponía en el centro de la nave (no exactamente, ligeramente desplazada hacia un lado, lo que hacía que las dos partes en la que se dividía la asamblea no fueran simétricas) elevada sobre el espacio del presbiterio. Una vez en el interior del templo, se recorría el espacio hacia los dos extremos y desde allí la asamblea descendía ligeramente hacia el santuario.
- [5.109] Se creaba así un espacio central, iluminado de forma difusa en los extremos del eje principal, por unas vidrieras de alabastro, y con una fuente de luz que señala la posición del presbiterio y destaca su importancia en el recinto. Vicens señalaba que esta decisión tenía su origen en el barroco romano⁷, en la iglesia de San Andrea del Quirinale de Bernini, con su planta de forma elíptica en la que sin embargo el eje principal es el corto. La arquitectura como una disciplina en la que la historia siempre es actual y dota de herramientas para el proyecto contemporáneo. Remite a su vez a la capilla del convento de la Tourette, un espacio rectangular con el altar en posición central.

De nuevo, aunque la dimensión principal del espacio sea la del eje longitudi-

7 Ignacio Vicens. Veinticinco años de arquitectura religiosa. En: Arquitecturas de lo sagrado. Memoria y proyecto. Actas del I Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa. Ourense, 2007. 85

[5.110] I. Vicens y J.A. Ramos. Parroquia de Santa Mónica en Rivas Vaciamadrid (1997-2006)
Maqueta del artista Javier Viver de su propuesta de grupo escultórico de Santa Mónica, la Virgen y un ángel, flotando sobre el presbiterio.

nal, se trata de un espacio con una importante dimensión vertical. Se confía en la altura para señalar la importancia del templo y para que el interior remita a la tradición construida de los espacios religiosos. La disposición del presbiterio en el centro de la parcela hace que cambie el sentido de la nave con respecto al tradicional y la iglesia proponga un nuevo modelo más adecuado a la nueva liturgia.

- [5.110] Es un espacio en el que además de la arquitectura se confía en la capacidad de las obras de arte para ayudar a configurar el sentido litúrgico del templo. En los bocetos de trabajo que Javier Viver preparó se puede apreciar la posición central que ocupaba el altar, un bloque cuadrado de piedra. A un lado del altar, junto a la entrada de luz, se situaba una imagen de Santa Mónica, estática. Y en el eje del espacio con la entrada flotaban dos figuras sobre el presbiterio, la Virgen, que se elevaba sobre el lucernario y enfrente un ángel que se dirigía hacia ella desde la entrada. En la versión definitiva del proyecto volvió a colaborar el escultor, con una reinterpretación de estas obras, que enlazaban el espacio contemporáneo con la arquitectura barroca.

Se prepararon dos proyectos muy similares en configuración, pero que diferían en su materialidad. Uno de ellos planteado en hormigón armado visto, como el templo de Villalba, con el lucernario sobre el presbiterio tomado del realizado allí. Y otra propuesta con estructura metálica y paneles prefabricados de hormigón, en la que se reinterpretaban los lucernarios troncocónicos de la primera versión de Villalba, y que en este caso se colocaban en horizontal, perpendiculares a la fachada. Esta solución se trasladó a la versión definitiva construida, con un aumento de escala y de posición en el solar, y que pasan a caracterizar la imagen exterior del edificio.

[5.111] | I. Vicens y J.A. Ramos. Oratorio en Pamplona. Propuesta definitiva de adaptación del recinto a oratorio. Planta y secciones longitudinal y transversal.

[5.112] | I. Vicens y J.A. Ramos. Oratorio en Pamplona. Planta de la propuesta original de aprovechamiento del espacio como capilla, con el altar dispuesto en el eje transversal del espacio.

[5.113] [5.114] | I. Vicens y J.A. Ramos. Propuesta para el oratorio de la facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra (2003)
Fotomontajes del interior del espacio, y vista exterior de la tronera que introduce luz en el interior del templo.

5.2.5 ORATORIO DE LA FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA, PAMPLONA (1997-2003)

El edificio de la facultad de Ciencias de la Información de la Universidad de Navarra en Pamplona fue proyectado por Vicens y Ramos. Se trata de un proyecto muy interesante, una serie de volúmenes de hormigón visto cerrados al exterior y con una gran riqueza espacial interior⁸. Dentro de la facultad se previó la ubicación de un oratorio, situado en un prisma junto a la puerta de entrada que ayudaba a enmarcar el acceso y así delimitar una plaza previa al ingreso, y que enlazara con el resto de espacios públicos del campus. Los arquitectos entendían esta capilla como “una oportunidad extraordinariamente didáctica de demostrar cómo los ámbitos sagrados pueden resolverse con un lenguaje contemporáneo”⁹. En el proyecto original se trazó una propuesta de distribución, que tenía mucho que ver con la primera

[5.111] versión del proyecto de iglesia de Santa Mónica en Rivas. Se colocaba el altar en una posición relativamente central en el espacio, con la asamblea distribuida a los dos lados del presbiterio, en gradas de ligera pendiente.

[5.112] Un lucernario abocinado, que se manifestaba al exterior del edificio con un volumen troncopiramidal, cualificaba el interior del espacio, al introducir la luz sobre la posición del altar. En la pared opuesta, en la esquina del recinto, una estrecha abertura vertical ilumina con luz rasante la pared del fondo (con ecos de la iglesia del convento de la Tourette, de Le Corbusier). En ese lateral se realiza la entrada a la capilla, con la circulación separada de

[5.113] la asamblea por un muro barandilla que recorre todo el espacio.

En una segunda versión, cuando la universidad decidió que debía presentarse un proyecto para adecuar el recinto, se eliminó una de las dos zonas de asamblea. Sobre ella se proponía un forjado que creaba dos niveles. El inferior, a nivel del presbiterio, que se destina a sacristía, y el superior a zona de oración privada, vinculada a la Reserva Eucarística. Se dispone así el espacio de un modo longitudinal tradicional, en el que el muro de fondo del presbiterio sirve como soporte del sagrario, que de este modo estará siempre presente en la celebración. Se crea así un retablo dorado que entonaría con el altar, el ambón y la sede, con el mismo acabado. El fondo de los latiguillos del encofrado, tratados también con pintura dorada, se convertiría en una constelación de puntos iluminados. Se proponía también la incorporación de obras de Javier Martínez o Javier Viver, para crear un espacio moderno, adecuado a su tiempo y al sentido de vanguardia que requiere la universidad.

[5.114] Finalmente no se construyó esta interesante propuesta, y se realizó una intervención que no aprovecha las posibilidades que ofrecía el recinto.

8 “En el proyecto se percibe una sensibilidad teatral, casi barroca, en la preocupación por la luz, que en el exterior esculpe determinante el edificio y en el interior, por el contrario, se vuelve difusa, ocultando su procedencia que es mayoritariamente cenital”

RODRÍGUEZ CHEDA, J.B. 1996 “Ignacio Vicens y José Antonio Ramos. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Navarra” En, *Tectónica*, nº 3. 60

9 VICENS, I. y RAMOS, J.A. 2003. “Proyecto de oratorio para el edificio de Ciencias Sociales de la Universidad de Navarra” En: *Ars Sacra*. -- Madrid : Ars Sacra. -- (2003), nº 28. 42

[5.115] Primer premio. Propuesta de ODImasP (Paloma Gil, Víctor Ruiz, Eduardo Carazo, Alberto Grijalba y Julio Grijalba)

[5.116] Segundo premio. Propuesta Eduardo Delgado Orusco y Juan Enrique Álvarez.

[5.117] Segundo premio. VIRGINIAarq (Virginia González)

5.2.6 PARROQUIA DEL BUEN PASTOR, PONFERRADA (2005-11) I. VICENS Y J.A. RAMOS

5.2.6.1 CONCURSO

La diócesis de Astorga convocó un concurso para la nueva parroquia en el barrio de La Rosaleda de Ponferrada.

Las tres propuestas premiadas en el concurso muestran la gran diversidad de enfoques desde los que se puede plantear la resolución del programa sacro, aunque se entienda que no todas las líneas sean igual de acertadas.

[5.115] El primer premio, obra del equipo vallisoletano de ODImasP, formado por Paloma Gil, Víctor Ruiz, Eduardo Carazo, Alberto Grijalba y Julio Grijalba. Proponían una ocupación extensiva del solar, con el templo frente al espacio verde, posición que comparten el resto de propuestas. El perímetro del recinto en el que engloban todas las funciones del programa se quebraba para articular las fachadas. A ese perímetro quebrado se superponía una trama de bandas paralelas que creaban espacios libres dentro de la edificación. La iglesia se organizaba en el sentido tradicional longitudinal, compensado por la anchura del espacio, de proporciones cuadradas, que recuerda a la iglesia de la Santísima Trinidad en Villalba, de Vicens y Ramos. La capilla de diario se sitúa a un lado de la nave principal, como prolongación del presbiterio en el eje transversal. Su posición permite un acceso independiente. La capilla del baptisterio se ubica junto a la entrada, englobada en el edificio principal.

[5.116] El segundo premio ex aequo lo obtuvo equipo madrileño formado por Eduardo Delgado Orusco y Juan Enrique Álvarez. Eduardo Delgado es uno de los principales investigadores de la tipología religiosa, española en su caso, por lo que este proyecto tiene un gran interés en su planteamiento litúrgico. Tiene una disposición longitudinal, pero con el altar entre dos asambleas enfrentadas, la principal, y la de diario, más pequeña, y con acceso independiente. Guarda una cierta relación con la iglesia del convento de La Tourette, con una disposición similar del espacio en dos ámbitos en el mismo eje longitudinal, y por las posiciones relativas del presbiterio y de la capilla del Santísimo. El espacio se cubre con unos lucernarios troncocónicos dispuestos en damero, trama que organiza también los espacios parroquiales, alternando llenos y vacíos.

[5.117] El otro segundo premio ex aequo proyecto realizado por el equipo ponferradino VIRGINIAarq, dirigido por Virginia González Rebollo. Planteaba una pieza escultural, un volumen facetado posado sobre un zócalo que resolvía el programa parroquial. El interior se mostraba confuso dentro de los límites irregulares de su volumen. La organización interna no guarda relación con la geometría de la envolvente, y la resolución del funcionamiento litúrgico del templo se muestra tradicional, con una rígida disposición longitudinal. El espacio del presbiterio es pequeño en comparación al templo y la separación entre la capilla de diario y la nave principal interrumpe ésta de un modo que no permite la libertad espacial que sugiere el exterior.

[5.118] I. Vicens y J.A. Ramos.Parroquia del Buen Pastor, Ponferrada (2005-11)
Fotografía aérea.

[5.119] I. Vicens y J.A. Ramos.Parroquia en Ponferrada.
Planta de la primera versión del proyecto.

[5.120] I. Vicens y J.A. Ramos.Parroquia en Ponferrada.
Maqueta de la primera versión del proyecto.

5.2.6.2 PROYECTO

Pese al interés de los proyectos premiados, la diócesis de Astorga optó por obviar el resultado y encargar el templo al equipo de Vicens y Ramos, al entender que su experiencia en la construcción de templos permitiría la obtención de un espacio contemporáneo.

- [5.118] El templo se sitúa en una zona de reciente desarrollo de la ciudad, una zona que anteriormente se destinaba a almacén de carbón, y en la que se quería fomentar un importante barrio que trata de desplazar el núcleo de actividad hacia la periferia de la localidad, próximo a la entrada a la ciudad desde la autovía que conecta con Galicia y Madrid. La ciudad experimentó un importante crecimiento por el abandono de la actividad minera y las prejubilaciones de los trabajadores, unido al auge de la construcción en los primeros años del siglo XXI. Pero la crisis económica ha paralizado la construcción del barrio y la gran parte de las manzanas destinadas a bloques de viviendas se encuentran sin edificar.

El solar tiene una forma triangular, con la fachada más corta enfrentada a una zona verde que lo conecta con el parque de la Rosaleda que da nombre al barrio. Ese parque lineal forma un bulevar que estructura el sector y lo conecta con el casco histórico de la ciudad.

Junto a este espacio público la vía a la que da fachada el solar se convierte en un túnel que discurre bajo el parque lineal, y sale a la superficie en el extremo opuesto, junto a un gran centro comercial que es el motor de actividad del entorno. El tercer lado del triángulo es una calle amplia de escaso tráfico que separa el solar de manzanas de bloques de viviendas. Todos los edificios del entorno tienen una gran altura, por lo que difícilmente el templo podrá competir en presencia urbana.

- [5.119] El centro parroquial ocupa el solar ajustándose a sus alineaciones. El templo se sitúa, como en las propuestas del concurso, junto al espacio público que el planeamiento determinó que existiera junto a la Rosaleda. Tiene una planta cuadrada con un porche triangular que se ajusta a la geometría del solar frente al túnel, que arranca en ese punto. En el lado opuesto a la entrada se ubican el centro parroquial y las viviendas de los sacerdotes, dispuesto en un bloque lineal paralelo a la calle. El resto del solar se destina a jardín privado de la parroquia. En el encuentro entre el centro parroquial y el cuerpo de la iglesia se realiza la entrada a estas dependencias. Debido a la diferencia de cota con la calle, se accede por una escalera o bien por una rampa a un porche cubierto que se abre al interior del jardín de la parroquia. Desde ese porche se puede acceder a la capilla de diario o a los espacios auxiliares del centro. Debido a la excavación que hubo de realizarse para encontrar el firme del terreno, el bloque de la parroquia solo presenta una planta a la vía pública, pero tiene otra planta bajo el nivel de esta, que se ilumina a través del jardín, que se encuentra a su misma cota. Esta excavación también permitió construir toda una planta para instalaciones bajo el espacio del templo, donde se pueden ubicar la maquinaria y los conductos del aire acondicionado.

- [5.120] Existe un parque frente a la puerta de la iglesia pero no ha sido acondicionado, por lo que se pierde un interesante punto de encuentro entre los fieles, y el acceso al interior se produce de un modo más apretado desde la calle y no desde el espacio público.

La iglesia responde a la altura de los bloques del entorno con los ocho lucer-

[5.121] I. Vicens y J.A. Ramos.Parroquia del Buen Pastor, Ponferrada (2005-11)
Fotografía del exterior del templo desde la rosalada que da nombre al barrio.

[5.122] I. Vicens y J.A. Ramos.Parroquia en Ponferrada.
Fotografía del interior del templo, desde el eje longitudinal.

[5.123] I. Vicens y J.A. Ramos.Parroquia en Ponferrada.
Planta del proyecto definitivo.

narios, orientados a los cuatro puntos cardinales. Se muestra hermética y sólo se abre en el atrio de entrada al templo. También el centro parroquial es ciego al exterior y recurre a un patio protegido por el cerramiento perimetral para iluminar la planta sótano y proteger la intimidad de las viviendas de los sacerdotes.

- [5.121] El acceso al templo se realiza bajo la marquesina triangular que cobija la entrada. Es un espacio de baja altura para el encuentro entre los fieles. A través de un cortavientos se genera un vestíbulo previo al definitivo ingreso en el espacio principal.

La iglesia se presenta como una sala diáfana, con el presbiterio en el centro y la asamblea dispuesta en graderíos de ligera pendiente en tres de sus lados. Al fondo se sitúa la capilla de diario, a un nivel superior que el resto del espacio, pero sin llegar a tocar el techo. Entre la capilla de diario y el centro parroquial se sitúa la sacristía, que en el proyecto original se situaba bajo la capilla de diario. A los pies de la nave se encuentran los confesionarios, dispuestos en cabinas y una sala independiente que sirve de guar-

- [5.122] dería durante las celebraciones. En el proyecto original se situaba un salón de actos en el patio del recinto, comunicado con el espacio principal por si fuera necesario ampliarlo para grandes celebraciones, pero que tenía un uso independiente, con acceso desde la parroquia y relacionado con esta. En la versión definitiva no se llegó a construir, lo que permitió liberar todo el patio como jardín interior. Hay otros cambios entre el proyecto y la versión definitiva, como el mayor tamaño del presbiterio construido, o la posición de la pila bautismal, colocada finalmente más cercana al presbiterio.

Para conseguir este espacio diáfano se proyecta una estructura de cerchas metálicas que salvan las luces de 31,5 y 35 metros del recinto. Este entramado metálico se apoya sobre un basamento de hormigón, dispuesto en pórticos perimetrales de la altura del espacio principal. Todo el conjunto arranca de unos muros pantalla que contienen la excavación. El forjado de la sala se construye sobre pilares que descansan sobre el firme, al nivel de sótano.

- [5.123] Esta estructura metálica es otro de los cambios con respecto al proyecto original, que la planteaba en hormigón prefabricado. El entramado es complejo, porque además de a la luz que ha de superar, tiene que enfrentarse a las interrupciones y cargas puntuales que los lucernarios introducen en la estructura. Aumenta por tanto el canto de la cubierta, pero se hace sin variar la altura del espacio. El edificio construido es ligeramente más alto que la versión proyectada, con lo que gana en presencia urbana.

Al ingresar en la nave principal, se tiene una visión completa del espacio. La vista se dirige a la luz que penetra en el interior a través de los lucernarios. Se aprecia la diferente intensidad de cada una de las fuentes de luz y se localizan los focos litúrgicos. En el presbiterio se ofrecen alineados en la misma diagonal ambón, altar, sede y sagrario.

El espacio proyectado es de una abstracción extrema. No tiene referencias formales a la tradición. Los límites del recinto son neutros, por lo que se da lugar a un espacio isótropo. Se propone un templo horizontal, de escasa altura, activado por la luz cenital que proporcionan ocho lucernarios. Cada lucernario está dedicado a un sacramento, el octavo se sitúa sobre la entrada, junto al campanario. La distinta orientación de los mismos permite que la luz adquiera diversos matices, de modo que el espacio queda tensionado por las diferencias de intensidad de cada foco de luz. Incluso a lo largo del

[5.124] I. Vicens y J.A. Ramos.Parroquia en Ponferrada.
Fotografía del presbiterio, con el ambón en primer plano.

[5.125] I. Vicens y J.A. Ramos.Parroquia en Ponferrada.
Fotografía de la capilla de diario.

[5.126] I. Vicens y J.A. Ramos.Parroquia en Ponferrada.
Fotografía del presbiterio.

[5.127] I. Vicens y J.A. Ramos.
Comparación entre las secciones de Alcázar, Collado Villaba y Ponferrada.

día se puede percibir cómo cambia el espacio según el curso solar. La luz activa el espacio, reducidos los elementos formales al mínimo.

- [5.124] La horizontalidad del espacio queda acentuada por la línea que divide en dos los paramentos verticales. Separa el zócalo oscuro, del mismo granito que el suelo, del revestimiento blanco que se prolonga hasta el techo y continúa en él. Se genera así una división simbólica entre tierra y cielo, oscuridad y luz. Los elementos litúrgicos (altar, ambón, sede, pila bautismal) están firmemente anclados al suelo, conectados con él. Ningún otro objeto supera esa línea divisoria, y sólo un crucifijo toca el techo, en el lucernario sobre el altar, símbolo de la ascensión. La dimensión vertical no queda definida por la altura del edificio, sino por la conexión con el cielo que se establece a través de los lucernarios.

El templo tiene una planta central, el tipo de espacio que Vicens entiende que se adapta mejor a la liturgia emanada del Concilio. El presbiterio está situado en el centro, rodeado por la asamblea. Su cota es la misma que la de la entrada y el resto del templo. Solo la zona de bancos desciende ligeramente para que el presbiterio se sitúe por encima. Todos los elementos litúrgicos se sitúan en el plano del santuario sin interferir entre ellos. Cada

- [5.125] uno es cualificado por la luz que recibe del lucernario que tiene encima. La versión construida potencia esta independencia, ya que aumentó el tamaño del presbiterio frente a la versión de proyecto.

En este espacio destaca la presencia de la capilla del Santísimo. Sirve de fondo al presbiterio y se coloca a una cota superior. De este modo el Sagrario flota sobre la nave y está presente de forma constante, pero no interfiere

- [5.126] con los elementos de la liturgia, es más interactúa con ellos.

El baptisterio se sitúa alineado con el sagrario, en un eje transversal al fondo del presbiterio, fuera del mismo pero contiguo. Se establecen así dos ejes fundamentales: el longitudinal que conecta el altar y el sagrario, y el transversal que conecta el sagrario y el baptisterio. El eje longitudinal sería también de simetría, pero la disposición de los lucernarios dota al espacio de una vibración propia de la arquitectura contemporánea. A evitar esta simetría colabora la diagonal que conecta la puerta de entrada, con el ambón, el altar, el crucifijo y la sede. Esta alineación de elementos permite comprender la estructura interna de la celebración desde el mismo momento de ingreso al templo.

Es así como la arquitectura, y más concretamente la luz, pasan a tener un sentido catequístico. Permite la celebración y la participación activa y destaca la importancia de cada momento de la misa.

En propuestas anteriores del propio Vicens, como Alcázar o Villalba, se optaba por la desarrollo del eje transversal, tal y como postulaba Fisac. Disponía los principales focos litúrgicos alineados en el presbiterio, y los distanciaba para que cada uno adquiriera la importancia precisa en cada momento de la celebración. El espacio todavía tenía la orientación tradicional, pero la dimensión transversal era tan importante como la longitudinal. La asamblea tenía una relación más cercana con el presbiterio, pero todavía había una diferencia, una distancia entre ambos, y todos los elementos se confinaban allí.

En Ponferrada hay una mayor libertad y se produce una expansión por todo el espacio del templo, donde los focos litúrgicos se distribuyen de una forma mucho más libre.

- [5.127] Si se comparan las dimensiones de los espacios tanto en planta como en

[5.128] I. Vicens y J.A. Ramos.Parroquia en Ponferrada.
Fotografía del exterior del templo. Se aprecia el contraste entre los restos de carbonilla en el terreno y el color blanco del edificio.

[5.129] Steven Holl. Capilla de St Ignatius en Seattle (1994-97)
Fotografía del interior del espacio.

[5.130] I. Vicens y J.A. Ramos.Parroquia en Ponferrada.
Fotografía de las obras, en la que se pueden apreciar las pruebas de color en los lucernarios, que fueron descartadas.

sección, se puede apreciar como las propuestas tienen un tamaño similar, con una tendencia a la planta cuadrada. La capilla es la más pequeña en planta de las tres, y sin embargo es la que tiene una mayor altura. Se aprecia así un cambio de concepción en el espacio. Desde uno cúbico, en el que la altura es un elemento importante para dotar de carácter al edificio, a un espacio más horizontal en el que la relación con la divinidad no la marca la altura del templo, sino en la luz que desciende sobre el espacio y lo cualifica, creando un ámbito de encuentro en el fiel y lo sagrado. Y ese espacio de encuentro tiene una escala humana, adecuada al nuevo tiempo, sin una búsqueda de la monumentalidad.

- [5.128] El edificio se construyó con paneles prefabricados de hormigón blanco, liso. Todo el conjunto tiene ese acabado, que logra una imagen común. Destaca un edificio blanco en un entorno que anteriormente eran depósitos de carbón, y en muchos solares, todavía sin construir, aún perduran los restos de carbonilla. En los días luminosos contrasta la luz que desprende el revestimiento blanco con el color oscuro de la tierra. Un símbolo de la pureza del templo. Mejora con respecto a una de las primeras versiones, que proponía unos paneles con una textura rugosa, y un color gris más apagado. En el interior, como se ha comentado anteriormente, la estructura se reviste con paneles de cartón yeso. No se quiere manifestar su complejidad constructiva ni poner de manifiesto el esfuerzo de conseguir un espacio diáfano. Se establecen dos niveles. El inferior con piezas del mismo granito oscuro un acabado oscuro similar al suelo, y el superior y el techo de cartón yeso pintado en blanco. No hay juntas ni despieces en los paramentos. Se muestran como un fondo neutro en el que solo se recortan los huecos de los lucernarios en el techo. En el proyecto original los lucernarios eran de distintos colores, de modo que ofrecían un “mosaico de luz”. Esta propuesta recordaba en cierto modo a la capilla de St Ignatius en Seattle de Steven
- [5.129] Holl¹⁰. Siete botellas de luz en una caja. Pero el proyecto ha mejorado al no utilizar el color, es más radical y potente. Allí donde la capilla de Holl se convierte en un espacio táctil, en el que la luz, los materiales, la formas cóncavas, incluso las fragancias, se funden al aprovechar las reducidas dimensiones, en Ponferrada, mucho más grande, hubiera restado claridad
- [5.130] al conjunto. Se llegaron a hacer pruebas de color, pero el resultado no era el deseado. Como muestra Le Corbusier en Ronchamp hay dos modos de introducir el color en el espacio a través de los lucernarios. Coloreando el vidrio, el espacio se desmaterializa, queda tensado por la luz, que disuelve sus límites, o coloreando el paramento, que consigue que se cree un espacio delimitado por el color, que inunda lo que entra en él¹¹.

10 Delgado Orusco, E. 2006. Knockin' on heaven's door. A propósito de la Capilla de San Ignacio en la Universidad de Seattle, de Steven Holl. Revista Orbis Tertius. Revista de pensamiento y análisis. N° 0. Noviembre 2006. Fundación SEK. 44-55.

11 Vallespín Muniesa, A. 2003 Notre Dame du Haut, Ronchamp (1954). Le Corbusier: Como dualismo y suelo de los sentidos. En: El espacio arquitectónico aprehendido desde la obra de Mark Rothko. Tesis doctoral inédita. DPA-ETSAM, . 157-166

[5.131] I. Vicens y J.A. Ramos.Parroquia en Ponferrada.
Fotografía del Crucificado de Javier Margarit.

[5.132] I. Vicens y J.A. Ramos.Parroquia en Ponferrada.
Fotografía nocturna del exterior del templo.

Ignacio Vicens y José Antonio Ramos, en la mejor tradición de la arquitectura religiosa contemporánea han apostado por integrar el arte actual en sus obras. En este espacio tan despojado destacan el revestimiento del muro de la capilla de diario, que acoge el sagrario. Es un mural de Fernando Pagola que cualifica el espacio en una reinterpretación de un retablo que sirve de fondo al altar. Una retícula organizada en bandas horizontales en las que varia el ritmo y tamaño de las divisiones verticales.

- [5.131] El crucifijo que flota sobre el espacio es obra de Javier Margarit, y es de una esencialidad acorde con el resto del espacio. Está ejecutado en acero inoxidable y permite reflejar los matices de la luz del espacio. El altar, el ambón y la base de la fuente bautismal han sido realizados por otro conocido de los arquitectos, Javier Martínez, en hormigón armado, y sirven de base neutra a los elementos litúrgicos.

Con el tiempo se han añadido imágenes que no tienen que ver son las propuestas originalmente para el espacio, pero los fieles han de apropiarse del mismo, y un espacio de gran calidad, como es este templo de Ponferrada, es capaz de mantener sus virtudes incluso con estos cambios menores.

- [5.132] Los lucernarios al exterior muestran el carácter del edificio. Sirven de reclamo para señalar la ubicación del templo, y como recordatorio de la presencia sagrada en su interior.

M. Fisac.
Santa Ana de Moratalaz (1966)

R. García-Pablos.
San Francisco Javier (1968)

R. García-Pablos.
Sagrados Corazones (1969)

R. García-Pablos.
S. Pedro Claver (1971)

J. Lafuente.
Santuario Collevanza (1968)

J.M. García de Paredes.
Almendrales (1965)

J.M. García de Paredes.
Stella Maris (1965)

L. Moya
Araucana (1971)

I. Vicens y J.A. Ramos
Residencia Alcázar (1997)

I. Vicens y J.A. Ramos
Santísima Trinidad (2000)

I. Vicens y J.A. Ramos
Buen Pastor (2011)

A. Perea
Santísima Trinidad (1982)

R. Sánchez Lampreave
San León Magno (2000)

[6.1] Luis Moya. Esquema de las relaciones entre los distintos espacios de un centro parroquial.

[6.2.] Sep Ruf. Iglesia de St Johann von Capistran, Munich. Vista aérea del centro parroquial, en la que se aprecian todos los elementos del conjunto por la cubierta de cobre.

6 DE KIRCHE A ECCLESIAE. LA PARROQUIA EN LA CIUDAD

Una de las principales consecuencias de los cambios en la sociedad y en la Iglesia católica ha sido que el tipo parroquial se ha impuesto como el más característico del siglo XX. La arquitectura religiosa de la segunda mitad del siglo XX ha tenido unas tendencias de carácter programático y social que han supuesto la renovación por completo de la tipología.

Los nuevos tipos de iglesia que se generaron entre las décadas de los 50 y de los 70 se alejaban de la imagen de la *ecclesia triumphans*, ya que proponían una iglesia humilde, que no solo tenía que proveer los servicios espirituales para la comunidad, sino que debía alojar una serie de funciones de carácter social para establecer una red de servicios comunitarios imbricados en la vida del barrio. La iglesia pasaba a ser parroquia y alojaba nuevos espacios destinados a salas de reunión y salas con vocación de asistencia social. Se pasaba de una posición predominante a una más integrada en la vida del barrio y que acogía locales no relacionados con la celebración sino con la vida pastoral de la parroquia.

[6.1] Luis Moya, que a lo largo de su carrera estudió el programa religioso, adoptó el nuevo espíritu de la iglesia tras el Concilio. Entendía que el templo pasaba a ser una serie de construcciones que debían estar articuladas para el adecuado funcionamiento de la parroquia. En su proyecto para la iglesia de la Araucana, más allá de la nueva configuración interna del espacio, pudo construir un complejo parroquial que desarrollaba los esquemas teóricos que había planteado previamente.

El análisis que se realiza en este apartado destaca la importancia que la aproximación al lugar tiene a la hora de proyectar y de cómo cada una de las decisiones que se adopta a lo largo del proceso se apoya en la correcta implantación del edificio. El cumplimiento de los requerimientos litúrgicos no se manifiesta únicamente en la disposición interior de cada uno de los elementos necesarios para la celebración, sino que acompaña todas las operaciones del proceso.

Se estudia la relación del edificio con el entorno, y el cambio que supone pasar de una situación destacada y dominante sobre el entorno a una integración más articulada en el tejido urbano y social.

[6.2] La arquitectura religiosa alemana vuelve a ser una referencia en la implantación de los templos. La iglesia deja de tener un lugar reservado como el centro jerárquico de la ciudad. Se puede estudiar de nuevo el caso de St Johan von Capistran de Sep Ruf.

En un entorno de viviendas unifamiliares y grandes superficies libres de edificación, se plantea una arquitectura que huye de lo monumental y no destaca sobre lo que existe alrededor.

El solar se encuentra en una esquina entre dos calles y tiene una forma ligeramente trapezoidal con una topografía sin apenas desnivel.

Se ocupa el solar de una manera extensiva, para lo que fragmenta el edificio en varias piezas, permitiendo que el espacio libre entre en relación con cada una de ellas, de un modo particular en cada caso. Dos piezas destinadas a usos parroquiales secundarios se aproximan a la alineación de la vía pública y a los linderos, dejando un gran vacío que libera la esquina y en el que se sitúa el cuerpo principal. Precisamente en la esquina existe un gran castaño que impide la visión inmediata de la iglesia. Es preciso avanzar a lo largo de la calle para que el edificio se muestre y se perciba de forma clara.

[6.3] Sep Ruf. Iglesia de St Johann von Capistran, Munich.
Planta del conjunto.

[6.4] Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales.
Centro parroquial en Mombau.
Perspectiva de la implantación urbana.

[6.5] Jorn Utzon. Iglesia en Bagsvaerd.
Fotografía exterior en el acceso al conjunto.

[6.6] Jorn Utzon. Iglesia en Bagsvaerd, Copenhage (1968-76)
Planta y sección longitudinal del centro parroquial.

La iglesia queda definida como un gran tambor cilíndrico de ladrillo clinker rojo rematado por una cubierta ligera de madera y cobre apoyada sobre veintidós esbeltos pilares metálicos. Estos pilares ayudan a definir el ámbito de la iglesia y acompañar al fiel hacia la entrada al templo, situada en el lado opuesto a la vía pública, al oeste de la parcela.

- [6.3] El espacio de reunión de los fieles previo a la entrada queda delimitado al norte por un cuerpo bajo destinado a biblioteca y al sur por el campanario, que se concibe como un elemento separado de la edificación principal y no adopta un protagonismo especial, ya que no supera la altura del cuerpo principal de la iglesia, ni sirve de reclamo desde el exterior, sino que define este espacio de acogida y relación entre la comunidad, al sur de la iglesia, como punto de encuentro. Lamentablemente este espacio ha sido transformado para servir de aparcamiento, perdiendo su sentido original y alterando gravemente el carácter de antesala de la iglesia.

Al sur de la parcela se sitúan las viviendas sacerdotales, que mantienen la alineación de las edificaciones del entorno, permitiendo aprovechar la parte posterior de la parcela como jardín privado.

Todas las decisiones que se van adoptando a lo largo del proceso proyectual son consecuencia, y a la vez se apoyan en esta apropiación del lugar, al tiempo que refuerzan dicha implantación.

- [6.4] Esta es una estrategia de ocupación similar a la seguida por Corrales y Molezún en la parroquia en Mombau. Se disponen los elementos en todo el solar para crear un espacio público de relación.

Un problema de la falta de monumentalidad que proponen las nuevas directrices de la jerarquía de la iglesia católica es su posible asimilación con formas que tradicionalmente se han asociado a espacios fabriles. Una de las quejas que se planteaba sobre la nueva arquitectura religiosa era su

- [6.5] imagen industrial. La necesidad de cubrir grandes espacios e introducir luces en ellos dio lugar a la adopción de estructuras propias de fábricas o hangares.¹

Se puede evitar esa imagen, ocultando la estructura, o se puede resolver la

- [6.6] envolvente del edificio bajo una única solución que engloba todo el programa. Esta fue la forma de acercarse al proyecto de Jorn Utzon en la iglesia de Bagsvaerd. Se trata de una iglesia protestante, pero muestra como bajo una imagen exterior común, alejada del lenguaje tradicional, se puede disponer todo el programa. Se ocupa todo el solar con un cerramiento que en su interior acoge espacios privados abiertos y espacios para locales parroquiales y el templo². Al exterior se muestra como un granero dispuesto en

1 “Cuando esto ocurre y la arquitectura religiosa se libera de toda referencia histórica más allá de su función específica, entonces el templo se convierte en una referencia muy vulnerable, una caja de resonancia capaz de mostrarse similar a una fábrica, a un hangar, a un transformador eléctrico o a una tienda de campaña. Para conjurar esta amenaza, como veremos, Schwarz intentará incorporar a cada uno de sus templos un relato simbólico, una suerte de nombre propio que mitigue esta aleatoriedad de significados.” Fernández Cobián, E. 2001. Sobre la iglesia del Corpus Christi en Aquisgrán (1950) de Rudolf Schwarz.

2 “El encuentro de dos sistemas tradicionalmente opuestos se encierra en un espacio imprevisible desde la imagen exterior del edificio. Ajeno a cualquier grandilocuencia nostálgica, el templo de Utzon se alza sobre el terreno con un severo aspecto, como una construcción agrícola. Está construido en un volumen con apariencia de granero. Al arquitecto le pudo parecer una imagen adecuada precisamente por su esencia intrascendente, porque al traspasar el umbral se encontraba lo real-

I6.7I Aldo Van Eyck. Orfanato en Amsterdam (1955-60)
Fotografía aérea.

I6.8I Aldo Van Eyck. iglesia Pastor van Ars, La Haya (1969)
Sección longitudinal y planta de la parroquia.

el paisaje agrícola.

Una estrategia similar a la que años antes realizara José Antonio Corrales en la iglesia de Elviña. Una ocupación extensiva del solar a través de la superposición de una trama geométrica que ordena el conjunto y define sus límites y su construcción. Y a partir de esta ordenación superpuesta se establecen los mecanismos que articulan el funcionamiento interno del templo, al determinar su organización espacial a través de la construcción de los elementos que constituyen la estructura. Esta estructura define la forma interna del espacio y lo cualifica con la entrada de la luz en el mismo. Esto está en línea con la arquitectura europea que se está desarrollando en esos momentos, como señala José Manuel López-Peláez:

[6.7] “En 1957, mientras se terminaba el proyecto para el Pabellón español en Bruselas, Aldo van Eyck también finalizaba la construcción de su orfanato en Amsterdam (...) manifiesto de las ideas que Van Eyck presentaba como ejemplo de la línea psicológica y antropológica del Team 10. (...) dentro de esta misma línea de edificios de extensión modular, caracterizados por el planteamiento extensivo generado por la repetición de un módulo. (...) No es probable que Corrales y Molezún tuvieran noticia de estos acontecimientos cuando decidieron realizar su pabellón mediante la repetición de un módulo, pero sí es importante constatar que, en todo caso, su idea se vincula a una determinada sensibilidad que, en aquel momento histórico, trataba de ampliar los límites de la producción arquitectónica.”³

El propio Aldo van Eyck, además de su orfanato en Amsterdam, proyectó la iglesia Pastoor van Ars en La Haya (1969) delimitando el programa en un recinto acotado, en el que los volúmenes exteriores tienen una imagen homogénea, que únicamente modifica su altura allí donde el programa lo exige. El volumen de mayor altura no señala la posición del altar, sino un espacio de relación tras el mismo. El templo está situado en las proximidades de un parque y está situado en un solar rectangular. El complejo tiene una envolvente exterior única, pero se articula al interior en varias áreas unidas por espacios servidores que sirven como ámbito en el que los fieles se pueden relacionar⁴. El edificio se muestra ciego al exterior y se ilumina con una trama de lucernarios cilíndricos que se superponen a la trama estructural del templo. Se consigue así una iluminación uniforme del espacio, con las fuentes de luz flotando sobre el mismo.

Esta ocupación extensiva del solar, en la que se disponen los espacios de relación en el interior de los límites que el arquitecto ha establecido, es común en varios de los proyectos que se van a analizar. Se crea un ámbito de relación entre lo público y lo privado acotado en el interior del recinto. Sirve de filtro previo al ingreso en el templo y favorece el espíritu comunitario de la parroquia.

mente importante.” GIL, P. 1999. 226

3 LÓPEZ- PELÁEZ, J.M. 2007. Maestros cercanos. Barcelona: Fundación Caja Arquitectos de Barcelona. La cimbra, 166

4 “Pero también trasladó al proyecto su preocupación por los problemas de transición entre el exterior y el interior, por la interpretación simbólica de los umbrales, y la consideración de su poder simbólico.” GIL, P. 1999. 155

I6.8I Ramón Vázquez Molezún y José Antonio Corrales.
Concurso para centro parroquial en Mombau, Barcelona (1963)
Perspectiva del espacio urbano creado por la articulación de los volúmenes.

I6.9I R. Vázquez Molezún y J. A. Corrales. Centro parroquial en Mombau.
Planta del conjunto (Tesis de Eduardo Delgado Orusco)

I6.10I R. Vázquez Molezún y J. A. Corrales. Centro parroquial en Mombau.
Sección transversal por el presbiterio y alzados.

6.1 CONCURSO PARA CENTRO PARROQUIAL EN MOMBAU, BARCELONA (1963) RAMÓN VÁZQUEZ MOLEZÚN Y JOSÉ ANTONIO CORRALES

Este proyecto es el primero de una serie de templos que proyectaron de modo conjunto Corrales y Molezún. En él se pueden apreciar una serie de constantes que luego se materializaron en otras propuestas construidas. Se ocupa el solar de un modo extensivo, con una voluntad de crear espacio público con la organización de los elementos.

El barrio de Mombau se proyectó en 1957 para ampliar de un modo ordenado la ciudad de Barcelona, en propuestas que definían nuevos núcleos completos, y para tratar de que fueran autosuficientes, en este caso se definieron las necesidades y ubicaciones de los equipamientos urbanos, en el que la iglesia tenía una posición importante, como correspondía a la sociedad del momento. Se construyó bajo la advocación de Sant Jeroni.

- [6.8] El solar se sitúa en un borde del polígono, en un solar en el que se produce un importante cambio de cota entre las viviendas y la vía rodada. Tiene una forma rectangular muy alargada. En un extremo de la parcela se dispone
- [6.9] el templo, que respeta la alineación que tienen los bloques de viviendas, y en el otro extremo el cuerpo destinado a servicios parroquiales y viviendas de los sacerdotes. Entre ambos se libera la esquina del solar y se crea una plaza que sirve de lugar de encuentro, bajo la cual se construye un aparcamiento que resuelve el salto de nivel.
- [6.10]

Una aportación interesante del proyecto es la resolución de la cubierta del templo mediante grandes faldones inclinados a un agua. Cada espacio tiene su propia cubierta, con distinta orientación. Se iluminan por el frente más elevado, aunque estos grandes ventanales quedan interrumpidos por el encuentro con el resto de cubiertas. Este sistema de grandes faldones de cubierta puede remitir a otras realizaciones de los arquitectos, como la casa Huarte (1965), o en el propio tema religioso, la capilla del Centro de Enseñanza en Herrera de Pisuegra (1954)¹.

El templo se dispone en dos naves paralelas, que responden a la separación entre lugar de celebración y lugar de devoción. Una de ellas es la nave principal, destinada a la celebración, y la otra la capilla de diario, donde se aloja el sagrario. Ambos espacios comparten orientación, y tienen el presbiterio colocado a la misma altura, con el altar principal y el destinado al Santísimo en paralelo. Una aportación tipológica es la colocación del presbiterio junto a la entrada, por lo que se cambia el sentido tradicional del espacio. Para favorecer esta entrada, se dispone una zona de bancos destinada a ampliar la nave principal. Recuerda en cierto modo a las iglesias monacales, con un espacio destinado a la comunidad y otro a los fieles, enfrentados a ambos lados del presbiterio, como en el convento de la Tourette de Le Corbusier. Las perspectivas permiten apreciar que el templo se realizaría con fábrica de ladrillo cara vista, adecuado al entorno en el que se ubicaba. Una cruz metálica señala la posición y el carácter del edificio al exterior, de un modo similar a las que Corrales diseñaría en proyectos posteriores.

1 “Recuerdos rurales protectores en polígono de bloques para emigrantes. Cruz de luces cardinales triangulares; stirling’s & melnikov’s” Extraído de los comentarios de Elías Torres en la monografía José Antonio Corrales. Premio Nacional de Arquitectura 2001. 108

I6.111 R. Vázquez Molezún y J. A. Corrales. Parroquia de Jesús Maestro, Valencia (1964-67)
Fotografía aérea de la época de construcción del templo.

I6.121 R. Vázquez Molezún y J. A. Corrales. Parroquia de Jesús Maestro.
Sección longitudinal y planta del proyecto original, con la capilla lateral no construida.

6.2 PARROQUIA DE JESÚS MAESTRO. VALENCIA (1964-67) R. VÁZQUEZ MOLEZÚN Y J. A. CORRALES

El templo se sitúa en una ampliación del ensanche de la ciudad, una operación que aprovecharía la desaparición de las vías del ferrocarril de la línea Valencia- Tarragona para prolongar la trama urbana hacia el sureste. La manzana en la que se localiza ya está próxima al límite de ese ensanche.

- [6.11] El arzobispado de Valencia adquirió solares para la creación de nuevos templos que sirvieran a los nuevos desarrollos de la ciudad. El solar que compró para la parroquia de Jesús Maestro se situaba junto a la vía del tren. Se vendió parte del mismo para sufragar los costes de construcción del templo, en previsión de poder aprovechar posteriormente el espacio libre que dejaría el trazado ferroviario. Se proyectó así un conjunto en dos fases, la primera que resolvería el templo principal y los espacios parroquiales, y una segunda en la que se construía una capilla de diario y resolvería la entrada al templo a través de un nártex y no desde la calle directamente. Esta zona se ubicaba sobre el trazado de la antigua vía, que pasó a ser una calle y no se pudo ocupar, por lo que solo se llegó a construir la primera fase. La parcela es rectangular, con 16,5 metros de ancho y 34,5 de fondo. Por tanto no hay espacio previo de ingreso al templo, que tiene que respetar la alineación de la manzana. Para encajar con el bloque de viviendas contiguo, la fachada del edificio tiene una gran altura en su primera crujía. En este encuentro se sitúa el elemento simbólico del campanario, que iguala la altura del bloque. Solo el campanario alcanza esta cota, el resto de la fachada tiene la cornisa a un nivel inferior, dos plantas por debajo de la coronación de los edificios colindantes.

En esa primera crujía se disponen las viviendas y los locales parroquiales. La fachada se construye con grandes paños ciegos, sin apenas huecos que la articulen. Con este recurso Corrales y Molezún consiguen que el templo muestre una escala monumental, distinta de los bloques de vivienda del entorno. El volumen del templo se adapta a la escala de los espacios interiores en las crujías posteriores, ya que reduce su altura según avanza hacia el fondo de la manzana. El espacio en planta baja en el que se resuelven circulaciones, sirve de filtro entre la calle y el interior del templo, adecuado

- [6.12] para amoldar el tiempo cotidiano al tiempo particular de la celebración. Corrales y Molezún² vuelven a proponer el esquema en planta de dos naves paralelas que habían planteado en Mombau. El templo se dispone a lo largo del eje longitudinal de la parcela, pero el presbiterio no se sitúa al fondo de la parcela, sino que se adelanta al centro de la misma, cerca de la entrada. La asamblea se divide en dos zonas a ambos lados del presbiterio. Una zona más pequeña, vinculada a la entrada, que se orienta hacia el fondo de la parcela, separada del santuario por cinco peldaños. A este mismo nivel

2 En la monografía realizada con motivo del Premio Nacional de Arquitectura concedido en 2001 a José Antonio Corrales no figura este proyecto, una de las realizaciones más destacadas del equipo que formaba con Molezún. En el Legado Vázquez Molezún, depositado en el Servicio Histórico del COAM sí aparece inventariado. Los proyectos que realizaban en conjunto ambos arquitectos se archivaban en el despacho del que tuviera más responsabilidad sobre el mismo, por lo que se puede estimar, unido a otras referencias en las que sólo citan a Molezún, que las principales decisiones del mismo le corresponden a él, ya que guarda muy poca relación con la arquitectura religiosa que José Antonio Corrales realizó en solitario.

I6.13I R. Vázquez Molezún y J. A. Corrales. Parroquia de Jesús Maestro.
Fotografía del presbiterio.

I6.14I R. Vázquez Molezún y J. A. Corrales. Parroquia de Jesús Maestro.
Fotografía de la nave principal al fondo de la parcela.

se sitúa la nave principal, enfrentada a la primera zona. Las circulaciones se realizan por dos corredores laterales, uno de los cuales permitía la comunicación con la fase que no se llegó a desarrollar. Este pasillo es de menor altura que la nave, lo que permite la entrada de luz por encima de él. Los dos pasillos se separan del espacio de la asamblea por los pilares circulares que sustentan la cubierta. La estructura del templo queda definida así por estas dos hileras de pilares circulares, dispuestos cada 5 metros, y por los muros de fábrica laterales. La crujía de la parroquia se resuelve con pórticos de hormigón.

El espacio con más carga significativa del templo, el que engloba el presbiterio y la zona de diario tiene una gran altura, 15 metros, apropiada al carácter sagrado del recinto. Sobre el presbiterio aumenta esta altura, que llega a los 18 metros, para señalar la importancia del mismo. La verticalidad queda acentuada por dos pilares que recorren toda la altura del recinto. Son de mayor diámetro que el resto y son una referencia a la arquitectura religiosa basada en la tipología basilical, en un templo en el que los arquitectos prescindieron del lenguaje y simbología tradicional. Se ilumina por dos ventanales situados en la parte superior del espacio, y por la vidriera lineal que recorre toda la longitud del templo sobre el corredor lateral. Esta vidriera es obra de Manuel Suárez Molezún. Los huecos superiores introducen una iluminación neutra, mientras que las vidrieras colaboran a crear un ambiente cálido y con sus motivos geométricos articulan un gran elemento longitudinal. Todo el espacio se ilumina sólo por dos de los lados, por lo que la luz tensa en diagonal el interior. Las vidrieras y el hueco lateral sobre el presbiterio están orientados a norte, por lo que introducen una luz homogénea a lo largo del día. El hueco dispuesto en el sentido transversal al espacio está orientado al este, por lo que ilumina con la mayor intensidad por la mañana, bañando de luz el paramento vertical sobre el presbiterio. Esta relación con el sol naciente encierra un sentido litúrgico relacionado con la tradición de la construcción de los espacios religiosos. A través de hueco se introduce el movimiento del sol en el interior de la iglesia.

Se accede al interior del templo desde un espacio de escasa altura, bajo el coro situado en la primera planta de la crujía destinada a los locales parroquiales. En la zona de entrada se sitúan la sacristía y el despacho parroquial. A los pies de la zona destinada a capilla de diario se encuentra la pila bautismal, relacionada con el acceso al espacio sagrado y vinculado a [6.13] la zona penitencial. Esto permite que este recinto pueda funcionar de modo independiente para un reducido número de personas.

El presbiterio se dispone perpendicular al eje principal del espacio. Ocupa una crujía entre pilares. El altar se sitúa en el centro, sobre un basamento de mármol blanco, lo que permite al sacerdote situarse en cualquiera de los lados para celebrar. En un lateral del espacio se coloca el sagrario, separado del altar principal para desvincular la celebración de la adoración a la Reserva Eucarística. En el lado opuesto del sagrario se ubica la sede, y sobre la misma una imagen en bronce fundido de Jesús Maestro, realizada por Amadeo Gabino, situada en un plano de hormigón que sirve de retablo. Esta posición queda destacada por la iluminación que cruza en diagonal [6.14] el espacio, que elimina el sentido longitudinal tradicional del templo y que colabora a poner de relieve el cambio de sentido del espacio. Se potencia el sentido participativo de la celebración.

Una vez traspasado el recinto del santuario se desarrolla la nave principal,

I6.15| R. Vázquez Molezún y J. A. Corrales. Parroquia de Jesús Maestro.
Alzado y fotografía de la fachada de la iglesia a la calle del Escultor José Capuz.

I6.16| J.A. Domínguez Salazar. Parroquia de Nuestra Señora de Moratalaz, Madrid (1962-67)
Fotografía aérea actual.

la destinada a acoger al mayor número de fieles. Tiene una altura inferior, 5 metros, y se desarrolla longitudinalmente hacia el altar. El techo oscuro hace que el espacio del presbiterio destaque inundado de luz y la atención se dirija hacia ese lugar. La vidriera lateral elimina visualmente el apoyo del techo sobre el muro lateral, con lo que contribuye a la verticalidad del espacio principal, que se muestra como un elemento que levita sobre el presbiterio. El ventanal coloreado y el techo pintado de negro, junto a los muros de fábrica vista y el pavimento de terrazo, crean un ámbito en penumbra, no tan adecuado para la nueva liturgia como el espacio principal, más comunitario y luminoso.

La iluminación natural queda complementada por la luz artificial. En el ámbito del presbiterio una lámpara de cuatro focos cuelga sobre el altar, cada foco sobre cada una de sus esquinas, destacando este elemento. También se disponen otras cuatro luminarias sobre las hileras de bancos de la asamblea,

[6.15] Estas lámparas alcanzan la cota del techo de la nave más baja por lo que se crea un plano virtual de iluminación artificial. Este plano adopta una escala humana, crea un ámbito vinculado a la tierra, sobre el que se desarrolla el ámbito relacionado con el cielo y la divinidad. Los corredores tienen una iluminación puntal que potencia su sentido direccional.

El templo se muestra en un primer análisis como una iglesia anclada en la tradición, un espacio longitudinal orientado hacia el presbiterio. Pero tras estudiarlo con detenimiento se puede apreciar que encierra una compleja reinterpretación del espacio de celebración. Se trata de encontrar el modo de encajar una asamblea que envuelva el presbiterio dentro de una parcela estrecha y alargada.

El bloque destinado a dependencias parroquiales distribuye los usos en las distintas plantas, de acuerdo a la creciente privacidad de los mismos. En planta primera se sitúa el espacio para el coro, que se relaciona visualmente con el templo a través de una celosía. También se ubican locales de actividades pastorales, con fachada a la calle. En la planta segunda se dispone un salón de actos, y en la tercera unas viviendas para los sacerdotes. El trabajo con la fábrica de ladrillo de la fachada demuestra el control que tenían Corrales y Molezún en el tratamiento del material. Juegan con la disposición del aparejo y con el tamaño y carácter de los huecos. En la torre del campanario el ladrillo se coloca en espina de pez, y tiene huecos en forma de troneras verticales que señalan cada uno de los descansillos de la escalera que asciende hasta la cubierta. Estos huecos respetan el ritmo de las alturas del bloque contiguo. En el remate de la torre se convierte en una celosía.

En el resto del edificio la fábrica de ladrillo se dispone en un aparejo sencillo. Los huecos en la fachada principal son franjas horizontales que están

[6.16] protegidos, igual que las puertas de entrada, por unas rejas que son espigas de trigo, símbolo de la resurrección y del pan como alimento de vida.

6.3 PARROQUIA DE NUESTRA SEÑORA DE MORATALAZ. MADRID (1962-67) J. A. DOMÍNGUEZ SALAZAR

La iglesia se sitúa en el barrio de Media Legua, en Moratalaz, uno de los polígonos en los que estaba dividido el barrio. La ordenación general era de

[6.17] J.A. Domínguez Salazar. Parroquia de N. S. de Moratalaz.
Sección transversal por el templo y planta del conjunto.

[6.18] J.A. Domínguez Salazar. Parroquia de N. S. de Moratalaz.
Fotografía exterior del templo, con el campanario en primer plano .

vías de circulación perimetrales en el interior de las cuales se disponían los bloques abiertos, rodeados de espacio libre con recorridos peatonales en el interior, con alguna calle en fondo de saco para permitir el acceso a los edificios que no se situaban junto a las vías principales. El solar era sensible-
[6.17] mente plano, pese a que la manzana en la que se situaba tenía un desnivel hacia el noreste. Frente al templo se abría un espacio de aparcamiento para los, en aquel momento escasos, vehículos de los habitantes del barrio³.

El conjunto no se trataba únicamente de un templo, sino que englobaba toda una serie de locales auxiliares para dar servicio a la parroquia⁴. Incluía también una residencia para religiosas. Por tanto se planteó una ocupación extensiva del solar, de modo que los distintos usos tuvieran accesos propios y a la vez estuvieran relacionados entre sí. Se plantearon bloques independientes articulados en torno a patios, con la iglesia como elemento principal del conjunto. A la derecha de la iglesia se situaban los despachos parroquiales, en uno de los bordes del solar. En ese mismo lindero se situaba la sacristía, que articulaba la iglesia con la vivienda del sacerdote, a la que se accedía por la esquina del solar, y que se desarrollaba en el lindero trasero. Entre la vivienda y el templo se creaba un jardín, desde el que se iluminaban el presbiterio y la capilla del Santísimo. A la izquierda del templo, separado del mismo y de la vivienda por un patio, se encuentran el hogar parroquial, con salones y espacios al servicio de la parroquia, y una vivienda para el conserje. El patio se utilizaba como espacio de relación entre los parroquianos, y dispone de un local destinado a bar que lo separa en dos partes, una abierta a la zona pública frente al templo y otra de uso privado. Más a la izquierda, en el otro extremo del solar se sitúa la residencia de religiosas, separada por otro patio del resto de la edificación. Esta residencia, desarrollada en dos plantas, se encuentra en la zona menos pública del
[6.18] conjunto, relacionada más con las viviendas del entorno que con el espacio público que se crea frente al templo. Se puede ver que el proyecto se integra en el entorno urbano, articulando el espacio público, vinculado a la vida social del mismo, y el espacio privado, relacionado con los bloques de viviendas. Y responde con una escala doméstica, en la que el elemento de mayor tamaño, el templo, no ofrece una imagen monumental, sino que es de escasa altura y se sitúa ligeramente por encima del resto de la edificación. Sólo su cubierta se eleva en la zona del presbiterio, para destacar su presencia. Al estar rodeado de edificios de mayor altura, esta cubierta está tratada para que se ofrezca como una quinta fachada, y como el elemento que mayor relevancia aporta al conjunto, tanto desde el nivel de la calle como desde la visión desde los bloques que lo envuelven.

El acceso al templo se realiza desde una explanada que queda delimitada a un lado por los despachos parroquiales y por el otro por un jardín en el que se sitúa el campanario, una prisma rectangular de hormigón, con una sencilla cruz de hierro. Se entra a la iglesia de manera frontal, bajo un porche,

3 Como ocurriera en la iglesia de Santa Ana, el solar fue cedido por la promotora Urbis, que había construido el barrio de Moratalaz. El templo era obra del arquitecto que había proyectado gran parte de los bloques del barrio y que había colaborado con Luis Moya en la capilla del Colegio de Santa María del Pilar

4 “En efecto, tanto por la organización del espacio del templo como por la disposición de los espacios complementarios o la presencia del conjunto en la ciudad este proyecto puede ser considerado modélico en aquel sentido.” Guía COAM

[6.18] J.A. Domínguez Salazar. Parroquia de N. S. de Moratalaz. Fotografía del interior del templo.

[6.19] J.A. Domínguez Salazar. Parroquia de N. S. de Moratalaz. Fotografía interior. Capilla de la Reserva Eucarística en primer plano y presbiterio al fondo.

y se ingresa en un deambulatorio de baja altura, delimitado por los pilares de hormigón de la estructura. El templo tiene forma pentagonal, con los tres lados de la zona de entrada formando un rectángulo y con los dos muros de hormigón del frente que convergen hacia el presbiterio, en el que se retranquea el plano posterior para permitir iluminar lateralmente el espacio.

- [6.18] La cubierta asciende desde el deambulatorio hacia el presbiterio con una superficie alabeada que tiene su mayor altura sobre el altar. La estructura metálica queda oculta por un falso techo de lamas de madera que dirige la atención hacia el santuario. El espacio está organizado en el eje transversal del mismo, la asamblea tiene mayor anchura que profundidad, y rodea el recinto del presbiterio. El altar tiene una posición central en el presbiterio, pero tanto el ambón como la sede tienen una importante presencia en el mismo. Queda separado de la asamblea por tres peldaños. El templo tiene un claro eje de simetría, el longitudinal que dirige hacia el altar, pero que queda compensado en la dimensión transversal del mismo.

La iluminación del interior del templo hace que la atención se dirija hacia el santuario. Las vidrieras laterales que bañan de luz el retablo de madera que

- [6.19] sirve de fondo al presbiterio se complementan con una fuente de luz artificial que destaca el altar y el crucifijo tras él. La asamblea queda en una ligera penumbra. Una vidriera perimetral de alabastro recorre la parte superior del deambulatorio e introduce una luz tenue sobre los bancos orientados hacia el presbiterio. Esta vidriera separa visualmente la cubierta del resto del templo, tanto al interior como al exterior, y lo destaca como un elemento independiente, relacionado más con el cielo que con la tierra. Este techo de madera descende en el ámbito más sagrado del templo, el santuario, y sirve de fondo al mismo.

El resto de lugares sacramentales se encuentran dispuestos en distintos puntos de la iglesia. Para diferenciar la celebración eucarística de la adoración a la Reserva Eucarística, se crea una capilla independiente que aloja el sagrario y que sirve para la devoción personal. Este espacio, de escasa altura, se ilumina lateralmente por una vidriera abierta a uno de los patios. Un hueco permite que el sagrario sea percibido desde el resto del templo. El baptisterio se encuentra junto a la entrada, con acceso propio desde la calle. Es un pequeño recinto iluminado con un lucernario circular sobre la pila bautismal. Junto a este recinto, ya en interior del espacio, relacionado con el deambulatorio se dispone la capilla penitencial.

Todo el conjunto está construido con muros de fábrica ladrillo visto, rematados con una cubierta plana con forjados de hormigón, que dejan visto el canto como cornisa, los mismos materiales de los que están realizados los bloques del entorno.

El templo combina los muros de ladrillo de la zona relacionada con entrada y el deambulatorio, con muros de hormigón in situ con una textura de ranuras verticales, y una simulación de despiece como si se tratara de una obra de fábrica de piedra. Los pilares que rodean el deambulatorio también son de hormigón armado visto. Los suelos son de terrazo. Todo son materiales económicos, en los que solo destaca el techo de lamas de madera, que aporta calidez al interior. Este tratamiento diferenciado de la cubierta también se produce al exterior, donde se recubre de placas de cinc.

Todas las obras de arte incorporadas al espacio y que colaboran a dotarlo de sentido litúrgico están realizadas por José Luis Sánchez: un gran crucifijo de madera sobre un retablo de lamas verticales, el sagrario, colocado

[6.20] J.A. Domínguez Salazar. Parroquia de Nuestra Señora del Cielo, Madrid (1969-71).
Fotografía aérea.

[6.21] J.A. Domínguez Salazar. Parroquia de N. S. del Cielo.
Planta del centro parroquial.

sobre otro retablo de madera y una imagen de la Virgen y el niño⁵. El altar y el ambón son sencillos bloques de granito sin ninguna decoración. Estas obras se integran a la perfección en el espacio de la iglesia y consiguen un espacio adecuado para la celebración. Un templo sin pretensiones pero de una notable calidad arquitectónica⁶.

6.4 PARROQUIA NUESTRA SEÑORA DEL CIELO. MADRID (1969-71) J. A. DOMÍNGUEZ SALAZAR

[6.20] El Barrio de la Estrella fue un intento de crear un desarrollo destinado a clase media acomodada con los criterios del urbanismo contemporáneo. Ordenado en grandes manzanas rodeadas por las vías de tráfico y los bloques dispuestos en torno a zonas verdes arboladas y paseos peatonales. Está delimitado entre al oeste por la Avenida del Doctor Esquerdo y al este por la M-30. Toma el nombre de la empresa propietaria de los terrenos, Seguros La Estrella, que fueron adquiridos por la promotora Urbis.

De nuevo se repite la operación de ocupar el terreno de forma extensiva⁷. Domínguez Salazar sitúa el complejo en un solar exento, con una geometría alargada, en una zona destinada a equipamientos, ya que se encuentra junto a uno de los colegios de la zona. La presencia de edificios de gran altura alrededor llevaron a adoptar una solución discreta, de moderada presencia urbana. En el complejo se integran los espacios requeridos: templo, locales parroquiales y sociales, y viviendas para los sacerdotes. Se plantea una edificación de escala doméstica que ocupa el solar en todo su perímetro y crea pequeños patios en su interior. La principal pieza es la nave a dos alturas, y alrededor de la misma se desarrolla el resto de dependencias.

[6.21] El conjunto se encuentra al final de una calle en fondo de saco, de nuevo junto a una zona destinada a aparcamiento. Debido al desnivel del terreno no se puede situar un gran espacio previo al templo como ocurriera en Moratalaz, por lo que la imagen urbana del mismo es algo más discreta. La separación entre esta explanada y el aparcamiento se resuelve con vegetación, para evitar las vistas directas hacia los vehículos estacionados. Esto impide una visión frontal de la fachada principal del conjunto, que solo se percibe en diagonal, desde los accesos a este espacio previo.

El programa parroquial se resuelve en una única planta, lo que hace que el complejo sea más compacto que el de Moratalaz. El entorno tiene menos espacios libres, lo que también contribuye a que se plantee una solución con menos patios y una mayor integración entre las distintas edificaciones.

5 Se permitió la creación de nuevas advocaciones con el nombre de los nuevos barrios, para vincular a sus habitantes con las parroquias que llevaban su nombre.

6 "Volumen sin monumentalidad, a pesar de su amplia cabida. Escala muy conseguida y proporcionada. Ambiente de recogimiento indudable y de marcado carácter comunitario. Provoca una incorporación inmediata al altar, sin dramatismos. Ayuda y estimula la unión cordial de la asamblea y el fácil diálogo de la acción litúrgica. Es una arquitectura sin pretensiones y muy servicial, en la decidida intención de ofrecer un buen funcionamiento litúrgico, y lo ha conseguido". ARA nº 13, julio 1967, 42. Visto en Elena García Crespo, La Revista ARA: Arte Religioso Actual (1964-1981) Madrid, (2011). 154

7 El complejo es fruto de la asunción por parte de la constructora Urbis del desarrollo de edificios parroquiales en entornos de nueva construcción.

[6.22] J.A. Domínguez Salazar. Parroquia de N. S. del Cielo. Fotografía actual del espacio previo de relación.

[6.23] J.A. Domínguez Salazar. Parroquia de N. S. del Cielo. Fotografía actual del interior. Presbiterio y nave desde el eje longitudinal del espacio.

[6.24] J.A. Domínguez Salazar. Parroquia de N. S. del Cielo. Fotografía actual de la asamblea desde un lateral del presbiterio.

A la izquierda del templo, en uno de sus límites se disponen los despachos parroquiales, vinculados a la sacristía. Al fondo del solar, y con acceso desde una de las esquinas del mismo, se sitúa la residencia para los sacerdotes, separada de la iglesia por un patio alargado, al que vierten las dependencias para preservar su intimidad, y con las circulaciones vinculadas a la vía pública. A continuación, se sitúa la vivienda del conserje, que comparte patio con la residencia, pero que se separa con una pequeña tapia para independizar el jardín de ambas.

En el lado izquierdo del templo se ubican los locales parroquiales, con espacios para la catequesis, salas de reuniones y los locales de Cáritas⁸. Comparte medianera con el espacio de la iglesia y sólo se proyecta un patio interior, para iluminar y dar calidad espacial una zona descrita como “club y bar”. El resto de dependencias se iluminan desde la fachada del conjunto. Un voladizo de hormigón crea un atrio abierto estrecho y alargado. Bajo este elemento se accede a la iglesia. Hay tres puertas que permiten el ingreso en el edificio, una de mayor tamaño en el centro de la nave, en el eje de simetría del espacio, y dos laterales que permiten percibir el espacio en diagonal. El acceso más utilizado se sitúa a la derecha de la nave, y está relacionado con el baptisterio, la capilla penitencial y la capilla del Santísimo. El espacio principal es un rectángulo en el que el presbiterio está situado en el centro de uno de los lados largos, enfrentado a la entrada. Este esquema es similar al que plantea Rodolfo García-Pablos en la iglesia de la Ventilla, aunque en este caso la entrada se produce por el otro lado largo del rectángulo, de manera frontal al santuario. Este esquema en el que la iglesia se organiza alrededor del altar y en el que la asamblea se sitúa en

[6.23] torno a él, fue común en estos años tras el concilio. Cuando se ingresa en la iglesia el interior se encuentra en penumbra, sólo se distingue el presbiterio más iluminado que el resto del templo por dos ventanales laterales. Una pieza de madera descolgada a modo de baldaquino bajo el lucernario que remarca la posición del altar. El volumen general de la sala está rodeado por un deambulatorio de menor altura, y sobre el que se sitúa un ventanal lineal que recorre parte del perímetro del recinto. Esta vidriera está ejecutada con piezas de alabastro, y sirve de filtro que proporciona una iluminación de un tono indiferenciado que mantiene en penumbra la asamblea.

La asamblea rodea el presbiterio, que tiene una disposición y tamaño similar al que Domínguez Salazar proyectó en Moratalaz, pero que al no estar recluido en el ábside por los muros laterales, permite que el santuario sea más amplio y muestra los elementos litúrgicos más visibles desde todos los puntos de la nave. Se potencia el eje transversal de la celebración. Como se ha comentado anteriormente, guarda muchas similitudes con la iglesia de San Francisco Javier en la Ventilla. El fondo del presbiterio se separa del muro posterior para permitir la entrada de luz al mismo. La abertura del lucernario sobre el espacio y la mayor amplitud de este plano retranqueado, potencian aún más el sentido asambleario del templo. Es un templo construido como menos medios que la iglesia de García Pablos pero mantiene

[6.24] un espíritu renovador del espacio de celebración. La relación de José Antonio Domínguez Salazar con la constructora le permitía construir iglesias con mayor presupuesto que la mayoría de las que se realizaban en Madrid

8 En la leyenda de los planos esta zona figura como “Hogar parroquial, apostolado seglar y promoción social”

[6.25] J.A. Domínguez Salazar. Parroquia de N. S. del Cielo.
Fotografía del presbiterio

[6.26] J.A. Domínguez Salazar. Parroquia de N. S. del Cielo.
Fotografía actual del campanario.

o en el resto de España en ese momento. Luis Cubillo, por ejemplo, construyó iglesias muy interesantes con escasos medios, incluso colaboró en la redacción de las directrices que marcaba el Arzobispado para los nuevos templos. El muro posterior no tiene retablo, que queda sustituido por un tratamiento con ranuras verticales de la superficie del hormigón. Y la cubierta no muestra su estructura, sino que está revestida al interior, sin un tratamiento especial. Este es uno de los puntos más discutibles del proyecto, ya que el revestimiento de color claro no ayuda a diluir la presencia de un techo sin atractivo y que no se integra con el resto de elementos constructivos y espaciales del templo.

Todo el interior del espacio está construido, como el resto del conjunto, con un muro de fábrica de ladrillo oscuro. En el fondo del santuario se produce un cambio de material. Se utiliza un hormigón gris con una textura estriada vertical en la que la luz que resbala desde el lucernario en cubierta dota de un significado especial esa superficie. La vidriera de alabastro se convierte en luz sólida, y muestra los matices e imperfecciones de la materia, generando una iluminación vibrante y cambiante según las horas del día y de los cambios que se producen en el exterior, siempre difuminando su impacto sobre el interior, creando un ambiente de particular recogimiento.

El mismo efecto que cumple el atrio en otros templos se consigue en este caso con la penumbra. Al acceder al templo se entra en otra realidad temporal asociada al rito y lo que éste representa. La penumbra invita a recorrer el espacio desde el borde hacia el interior, apoyándonos en los muros perimetrales. En este momento se puede reconocer el material del que están constituidos los muros, su textura. Mientras fuera posible este proceso de aclimatación a la iluminación interior del espacio sagrado podría llegar a prescindir de la iluminación artificial de los oficios realizados durante el día, o se debería tratar la misma para que consiga resultados similares. La elección del material colabora a mejorar estas intenciones. El hecho de que los paramentos exteriores e interiores estén tratados con el mismo material dota al edificio de un espesor y homogeneidad que permiten investigar en aspectos formales o de iluminación.

En este conjunto se muestra la construcción de forma patente. La estructura de hormigón armado aparece allí donde es necesaria, y de nuevo el ladrillo crea grandes lienzos. Aquí la elección del ladrillo oscuro denota, aparte de un interés por integrarse en el entorno, una especial atención a la textura y color del mismo. Al exterior la textura del ladrillo puede recoger el paso del tiempo y añadir nuevas capas de historia.

De nuevo las obras de arte están diseñadas por José Luis Sánchez, hilo conductor de la mejor arquitectura religiosa española. Un crucifijo de inspiración románica en hormigón dorado, una imagen de la Virgen con el Niño y dos ángeles sobre ellos, y un sagrario en la capilla de diario. En este punto destaca de nuevo el tratamiento del ladrillo, colocado en espina de pez como retablo a la Reserva Eucarística. Este espacio se ilumina con una vidriera lateral de ladrillos de vidrio coloreados, dispuestos con el mismo aparejo que el muro del retablo.

Se manifiesta de forma discreta el uso religioso del edificio, con una elegante cruz metálica y una reinterpretación del tradicional campanario junto una hornacina con la imagen de la Virgen. Este elemento se sitúa como fondo de perspectiva de la calle desde la que se accede al complejo parroquial.

El complejo se integra perfectamente en el entorno y uno de los recursos

[6.27] J.A. Corrales. Parroquia de la Resurrección del Señor en el polígono Elviña, A Coruña (1969-74)
Esquema de proceso del proyecto

que emplea para tal fin es adoptar el ladrillo que Javier Carvajal utilizó en los bloques de viviendas en altura que forman el barrio de la Estrella y las cornisas de hormigón armado visto. En este caso la cubierta no tiene un protagonismo especial, y es uno de los principales factores negativos del proyecto, ya que tiene una presencia importante en el entorno, y se resuelve de un modo convencional, sin que se destaque el carácter del edificio.

6.5 PARROQUIA DE LA RESURRECCIÓN DEL SEÑOR EN EL POLÍGONO ELVIÑA, A CORUÑA (1969-74) J. A. CORRALES

“Cabe, por tanto, decir que la arquitectura de Corrales y Molezún es transparente en sus intenciones y que en tal transparencia radica en buena medida su atractivo. Al manifestarse en la obra de modo tan evidente lo que son sus atributos, sus principios, los arquitectos se sienten aliviados: el identificar en ella los principios que la animaban se convierte en definitivo argumento que la justifica. Una arquitectura dictada por principios, fiel a los mismos a lo largo de una dilatada carrera, es el juicio que cabe hacer a propósito de la obra de Corrales y Molezún: el punto de partida para una lectura de la misma”⁹

[6.27] La iglesia de la Resurrección de Elviña en A Coruña, fue la última intervención de Corrales en el Barrio de las Flores, tras el diseño del Plan Parcial del Conjunto y las viviendas de la Unidad Vecinal 3. En este templo puede apreciarse una línea que une varios de los proyectos de Corrales, incluso en los comunes con Vázquez Molezún. Con un gesto radical y potente define un sistema arquitectónico. Una cubierta ligera bajo la que se desarrolla el edificio y que unifica los espacios. La estructura portante se ordena en una trama geométrica lo suficientemente genérica y adaptable para no interferir en la distribución de los espacios interiores. La cubierta está concebida no sólo para resolver los requisitos funcionales de cubrimiento y evacuación de agua, sino que integra los elementos que permiten la iluminación y el paso de las instalaciones. El plano del suelo se acomoda a los desniveles del terreno. El edificio queda delimitado por un basamento pesado de hormigón. José Antonio Corrales tenía una manera propia de enfrentarse al proyecto, alejada de toda relación con la tradición, y trazada desde el reconocimiento de la arquitectura como una disciplina que puede afrontar con sus herramientas la realización de cualquier edificio sin necesidad de recurrir a la historia. Al estudiar su obra se puede apreciar que ha desaparecido toda la retórica, y que se presenta como una arquitectura espontánea, que surge natural ante las determinaciones que le vienen dadas. Se entienden los principios desde los que ha sido proyectada y se puede leer la lógica interna que ha guiado las decisiones del arquitecto.¹⁰

9 . MONEO VALLÉS, R. en Apuntes para una lectura de la arquitectura de Corrales y Molezún. Corrales y Molezún: Medalla de Oro de la Arquitectura 1992. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1993, 80

10 “El hecho de enfrentarse al proyecto desde una perspectiva constructiva y desde la idea del lugar conlleva una relación real y directa entre la mente del arquitecto y la dinámica de su propio oficio” OLALQUIAGA BESCÓS, P. Casa Huarte: José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún: el concepto de lo experimental en el ámbito doméstico. Madrid: 2014, 109

[6.28] J.A. Corrales. Parroquia en Elviña
Fotografía aérea en la fecha de la construcción.

[6.29] J.A. Corrales. Parroquia en Elviña
Fotografía aérea actual

Se trata de una arquitectura que se explica a sí misma, en su propia construcción se encuentra su justificación. No hay reflexión teórica en estas obras más allá de las memorias de proyecto, que se asemejaban más a una ficha técnica que a un discurso intelectualizado¹¹. En su concisión y claridad exponían las circunstancias del proyecto y describían sus elementos. Pone de manifiesto esa transparencia de la que habla Rafael Moneo. El edificio aporta las claves para su lectura. Si se analizan sus elementos, se puede entender cómo está construido, pues se nos muestran sin artificios los materiales y el modo en el que están ensamblados, y se puede reconstituir el proceso proyectual que el arquitecto siguió para dar con la solución construida.

“Pienso que todo proyecto debe ser específico. fruto de una amplia reflexión sobre el contexto y sobre el programa. Las iglesias también. Es necesario buscar siempre una idea o un dato diferenciador que convierta el proyecto concreto en algo único. (...) Por eso me parece imprescindible la inserción del edificio en su entorno inmediato: una inserción que no solo es respeto o atención -ya que en ocasiones el contraste o la ruptura también son formas de inserción- que puede realizarse de muchas maneras. Asimismo, considero de la mayor importancia el sistema constructivo, en el cual se apoya todo proyecto. La creación de un ambiente interior, de un espacio [6.28] que favorezca la relación con la divinidad creo que es un tema difícilmente objetivable. (...) En mi opinión. sólo cabe pedir rigor, honestidad y trabajo para unos edificios con una misión tan elevada.”¹²

El Barrio de las Flores se ordenó en un gran polígono con la edificación en los bordes, asociados a las vías rápidas del entorno. Los altos bloques lineales se disponen en la orientación norte-sur, para un máximo soleamiento de las viviendas.

[6.29] Un oleoducto que atraviesa en diagonal divide en dos el polígono. Esta presencia se aprovechó para disponer en un gran espacio libre de edificación en el centro del conjunto. En ese punto se previeron los equipamientos sociales, como el centro parroquial, y años más tarde el polideportivo. El lugar destinado a centro parroquial quedaba definido entonces por sus límites. Al norte y al oeste, el oleoducto y el espacio libre que obliga su presencia. Al este la ubicación del futuro polideportivo, y al sur una zona destinada a aparcamiento y la Unidad Vecinal 3. Un terreno sensiblemente plano en una amplia zona junto al aparcamiento y que concentra un importante desnivel ascendente en su esquina noreste. De estas circunstancias parte Corrales para construir el edificio. Entendía que el proyecto y el lugar estaban relacionados y que era tarea del arquitec-

11 “Es básico para esta descripción de práctica arquitectónica que la idea y el oficio estén íntimamente hermanados. Un edificio no puede ser descrito simplemente por una lista de ideas. Por esta razón, a pesar de algunos intentos bien articulados, la buena arquitectura es independiente de una descripción adecuada” En: OLALQUIAGA, 2014, 107

12 Corrales Gutiérrez, J.A. Unas breves palabras, En: FERNÁNDEZ COBIÁN, E. El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea. Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2006, 327

[6.30] J.A. Corrales. Parroquia en Elviña
Planta del centro parroquial en su configuración original.

to lograr que ambos se complementaran. De la correcta interpretación de las determinaciones del entorno surge así un edificio más interesante. Las posibles desventajas que presentaba el terreno pasaron a ser protagonistas de la configuración final del proyecto, que queda así íntimamente ligado a su situación¹³.

El proyecto surge a través de una estrategia de ocupación del lugar. Ante la falta de referencias del entorno, o de puntos de partida sobre los que apoyarse y comenzar a proyectar, Corrales se vale de la superposición de una geometría ortogonal de orden superior.

Los nuevos tipos de iglesia que se generaron entre las décadas de los 50 y de los 70 se alejaban de la imagen de la *ecclesia triumphans*, y proponían una iglesia humilde, que no sólo tenía que proveer los servicios espirituales para la comunidad, sino que alojaba una serie de funciones de carácter social, que establecieran una red de servicios comunitarios imbricados en la vida del barrio.

La iglesia pasa a ser parroquia y aloja nuevos espacios destinados a salas de reunión y salas con vocación de asistencia social. En un entorno como el Barrio de las Flores, en el que la mayoría de los bloques de viviendas es de gran altura, la estrategia adecuada para la implantación del templo es una arquitectura que huya de lo monumental. Corrales plantea por tanto una ocupación extensiva del solar, en el que la cubierta pasa a ser el elemento

[6.30] que configura la imagen exterior del edificio.

Las referencias culturales y artísticas de José Antonio Corrales eran heterogéneas, desde la escultura de Oteiza, hasta las obras del Neoplasticismo, del que pudo tomar parte de su lenguaje gráfico. Su formación sin maestros, le llevó, como a tantos otros compañeros de generación a forjarse un camino propio, en el que se confluían influencias diversas.

En Elviña todo el proyecto se estructura en bandas paralelas al eje este-oeste, del mismo modo que el resto de la ordenación de conjunto. La estructura marca una pauta que sólo se interrumpe en los límites del edificio. Unos límites que vienen determinados por las condiciones de borde del solar, pero que podría extenderse más allá con la misma lógica, como si formara parte de un damero isótropo. Una vez establecido ese orden, el conjunto parroquial se crea mediante dos operaciones: modelado del terreno y el posado de la edificación. Esto lo emparenta con el Pabellón de Bruselas, y como señala José Manuel López Peláez, con una cierta sensibilidad de la época que “trataba de ampliar los límites de la producción arquitectónica”¹⁴

La iglesia de Elviña se puede explicar desde los conceptos tectónico y estereotómico. Lo tectónico se relaciona con la naturaleza, a que establece una continuidad entre el interior y el exterior de la arquitectura. Los elementos tectónicos identifican las partes con las que están contruidos. En el espacio estereotómico, por el contrario, no hay relación con el exterior, sólo con los elementos lejanos, como el sol y la tierra. Pese a que se asienta sobre el lugar y se enraíza en él, no establece una conexión con lo que le rodea. En

13 “De la misma manera creía que un proyecto pertenecía a un lugar y lo transformaba. Esta transformación debía ser bilateral, en la que el paisaje y arquitectura se complementaran enriqueciendo así el conjunto.” En OLALQUIAGA, 2014, 29-30

14 LÓPEZ PELÁEZ, J.M., *Spanish Mat. Corrales y Molezún en Bruselas*. En *Maestros Cercanos, La Cimbra*. Fundación Caja Arquitectos. Barcelona: 2007. 166

[6.31] J.A. Corrales. Parroquia en Elviña
Fotografía del interior del templo, desde el presbiterio hacia la asamblea

[6.32] J.A. Corrales. Parroquia en Elviña
Sección transversal por el lucernario principal, que relaciona la nave principal y la capilla del Santísimo.

[6.33] J.A. Corrales. Parroquia en Elviña
Fotografía interior del templo durante la construcción.
Vista desde la entrada a la nave hacia el presbiterio.

- [6.31] el espacio tectónico la materia se condensa en la estructura, y se disuelven los límites, mientras que en la arquitectura estereotómica tiene gran fuerza la luz que penetra en el mismo, a través de la cual se sublima el exterior¹⁵. “La iglesia es una propuesta de cielo”, señala Ramón Araujo¹⁶. Un cielo tectónico que cubre un espacio estereotómico. Esta iglesia tiene una concepción muy clara. Una cubierta ligera bajo la cual se organiza todo el conjunto. Unas cerchas metálicas, agrupadas en parejas, forman una serie de cajones paralelos que resuelven de modo simultáneo la iluminación, el paso y conducción de las instalaciones, la ventilación y el acondicionamiento interior. Con esta cubierta se puede ilustrar el concepto tectónico. Se muestran las partes que componen la estructura, se entiende su funcionamiento. La parte baja del edificio, en cambio, ilustra la condición estereotómica. Modifica levemente la topografía del lugar. Un muro de hormigón visto, tanto al exterior como al interior, define los límites del edificio, y se hunde en la tierra. No aparecen juntas. El suelo de terrazo se extiende por todo el espacio.
- [6.32] Los elementos que constituyen el basamento son materia continua, se muestran tal cual están contruidos pero no el modo en el que lo hicieron. Frampton señalaba la atención que Semper otorgaba al sitio¹⁷. Y es importante la relación que establecía entre el altar y el suelo. En el caso de la iglesia de Elviña, Corrales eleva el presbiterio, pero en cambio rehúnde el
- [6.33] terreno para alojar la capilla del Santísimo y el baptisterio. La elevación de los graderíos de la nave principal respecto a la entrada profundiza el sentido de encontrarse en un lugar excavado.
- El empleo del terrazo tanto en el suelo como en las gradas potencia la idea de que se trata de un elemento que ha sido tallado en el terreno. La Casa Huarte o en la iglesia de la Misericordia en Madrid son dos proyectos que también se enraizan en el sitio de este modo. Corrales tenía su estudio en un semisótano, esa relación con el terreno parece ligada íntimamente a su forma de entender la arquitectura.
- Corrales explicaba en la memoria del proyecto que se dividía el programa entre los espacios que precisaban de grandes luces, principalmente el templo y los locales parroquiales, y los que necesitaban una estructura normal, es decir, las viviendas de los sacerdotes y despachos parroquiales¹⁸. Utili-

15 “Y es que el espacio tectónico es un espacio continuo con el exterior, es un espacio sin más límites que el horizonte, es un espacio sin puertas y sin ventanas. La materia exterior es arquitectura. Sin embargo, el muro tectónico es un muro discontinuo, en el que se identifican las partes que tienen función, material y formas propias.” APARICIO GUIADO, J.M. 1994. El muro concepto esencial en el proyecto arquitectónico: la materialización de la idea y la idealización de la materia. Madrid, 192

16 “Elviña es un techo de vigas-cajón paralelas que son la luz, ventilan el espacio y conducen las instalaciones, sobre un terreno natural. La iglesia es una propuesta de cielo” ARAUJO ARMERO, R. Construir Arquitectura En España Con Acero, Publicaciones Ensidesa. Manuales Sobre La Construcción Con Acero ; 5 Madrid: ENSIDESA, 1994, 210

17 “[Semper] También otorgó importancia simbólica a un elemento no espacial: el sitio, inseparable de los trabajos con el suelo, al que remiten los usos simbólicos de la palabra fundación o cimiento. La vinculación de esta teoría con elementos fenomenológicos tuvo fuertes connotaciones sociales y espirituales. El origen en el suelo remite al altar y, como tal, es el nexo espiritual de la forma arquitectónica.” FRAMPTON, K., “Llamado Al Orden. En Defensa de La Tectónica” Architectural Design 60 No 3-4, 1990

18 Cita del texto de la memoria del proyecto original. En: DELGADO ORUSCO,

[6.34] J.A. Corrales. Parroquia en Elviña
Fotografía actual del espacio de relación
previo a la entrada al templo.

[6.35] J.A. Corrales. Parroquia en Elviña
Fotografía actual del sistema estructural.

[6.36] J.A. Corrales. Parroquia en Elviña
Fotografía actual de los cajones de los
lucernarios apoyados sobre el basamento
de hormigón.

zó esta división para insertar el edificio en el entorno.

En la zona más próxima al aparcamiento situó el cuerpo en el que se alojan las viviendas. Así se enfrenta a la altura de los bloques de hormigón del [6.34] entorno y genera de algún modo una fachada del edificio a la vía pública. Al estar situado sobre pilares, sirve de porche cubierto y enlaza con la pérgola que rodea el centro parroquial y marcan los límites del mismo. La planta baja no se ocupa y se utiliza como porche previo a la entrada al templo, del que se separa ligeramente para conformar un atrio descubierto para relación entre los fieles. Pese a no estar cubierto puede entenderse como propio del templo, a modo de claustro que organiza las circulaciones y favorece las relaciones personales entre los fieles que acuden a la celebración. En este ámbito se sitúa la cruz que ayuda a determinar el carácter religioso del edificio, y que es la única referencia a la simbología que Corrales va a proyectar.

Se aprovechó que esta parte del terreno es sensiblemente plana y no hay que modificar la topografía para plantear los principales accesos al complejo a una misma cota. Existe un acceso secundario al templo en la zona más alta del solar, que enlaza con los graderíos del interior. La pérgola perimetral acompaña la subida hacia este punto y protege también esta entrada.

En el cuerpo principal del complejo, unas vigas permiten crear un espacio diáfano bajo las mismas. Estas se apoyan en pilares metálicos o en los muros de hormigón que delimitan el edificio. El forjado es sencillo, con viguetas [6.35] perpendiculares y un tablero de virutas de madera como entrevigado. Las dimensiones del tablero de Viroterm, 210 x 50 cm, son las que fijan el módulo básico que organiza toda la estructura. Sobre ese encofrado perdido se vierte el hormigón y el conjunto de la cubierta se impermeabiliza al exterior. No se ha ocultado ninguno de los elementos, incluso se puede entender [6.36] su función estructural. La materia se concentra en las partes resistentes y libera el espacio. Las instalaciones quedan alojadas en las rejillas metálicas que discurren bajo cada lucernario, permiten el paso de la luz, a la vez que la tamizan. Éstas son registrables, por lo que facilitan el mantenimiento. De nuevo muestran la construcción sin ocultar sus elementos.

Y así queda definido el templo: un elemento tectónico apoyado sobre otro estereotómico. El ritmo que pautan los cajones de los lucernarios no tiene continuidad en el basamento de hormigón. La junta entre las partes está perfectamente definida. Una pequeña línea de sombra indica donde termina cada pieza. El color rojo de la cubierta y el hormigón en bruto muestran las dos naturalezas diferentes.

¿Pero cómo es el espacio definido por estos elementos? Una interpretación extendida indica que lo tectónico queda definido por estar constituido con piezas ligeras y lo estereotómico por objetos pesados, sin interrelación entre los espacios definidos de este modo, que funcionan de modo independiente. Lo estereotómico sirve de base para apoyarse y poder contemplar la naturaleza, el entorno que rodea al edificio. Las funciones servidoras se concentran en el basamento estereotómico. Pero en la iglesia de la Resurrección, no hay vivencia sobre la cubierta sino bajo la misma. Se puede hablar de un espacio estereotómico. Porque no tiene relación con la natu-

Eduardo. *Arquitectura sacra española, 1939-1975: de la posguerra al posconcilio*. Madrid: E. Delgado, 1999, 352

[6.37] J.A. Corrales. Parroquia en Elviña
Fotografía actual del espacio de celebración,
en el nuevo eje longitudinal del templo, bajo el
lucernario principal.

[6.38] J.A. Corrales. Parroquia en Elviña
Fotografía del tabique móvil que conectaba la
capilla del Santísimo y el espacio principal.
Se ha sustituido por una separación fija.

raleza, no encuentra su prolongación en la misma. Y sólo se relaciona con el cielo, a través de la luz que accede a su interior. La luz pasa a ser un material que crea el espacio. Y así, como en el espacio tectónico la materia [6.37] se condensa en la estructura y organiza las relaciones de los elementos, en el estereotómico es la luz la que se condensa allí donde el espacio adquiere significado.

A la hora de resolver el programa religioso, a primera vista parece que prima la creación del sistema estructural y geométrico que ordena el conjunto y lo integra en el lugar sobre la adecuada creación de un espacio propio para la celebración religiosa. La complejidad de la interpretación que José Antonio Corrales hace del programa sacro queda oculta. Sólo un análisis más reposado de las cualidades y decisiones del proyecto permiten apreciar la interesante y adecuada resolución del programa, así como la profundidad litúrgica del espacio creado.

Se trata de una actitud diferente: un sistema que resuelve desde la lógica constructiva y estructural sin referencias a la tradición formal o constructiva de las iglesias anteriores. No se trata de reinterpretar con un lenguaje contemporáneo espacios tradicionales o tipologías heredadas de la historia de la arquitectura, sino que se propone un nuevo tipo de espacio.

Corrales es consciente de este punto, y organiza el espacio de tal modo que la jerarquía de los lucernarios ayuda a interpretar la organización funcional del edificio. Porque aunque en las descripciones que hace del templo sólo se refiere a las necesidades estructurales y económicas del proyecto, una reflexión más profunda muestra una compleja interpretación del programa litúrgico que exigen las nuevas determinaciones del Concilio Vaticano II. Cada momento de la liturgia tiene un punto de atención. Como señalaba Miguel Fisac, el espacio posconciliar tiene que ser multifocal, la celebración pasa de la sede al ambón y de allí al altar.

Por tanto el eje principal del espacio no es el longitudinal, propio de los tem- [6.38] plos procesionales preconciliares, sino el transversal¹⁹ y Corrales dispone el templo de este modo. Esta es la dirección que marcan los lucernarios. El presbiterio es de grandes dimensiones y la asamblea se ordena alrededor, con graderíos que aprovechan la pendiente del terreno. La disposición de las tres partes en las que se divide la asamblea, es muy poco convencional, sólo una se encuentra en la tradicional situación, enfrentada al presbiterio, una forma de evidenciar que el espacio ha dejado de ser procesional. Son los lucernarios los que marcan la dirección del espacio. Bajo el lucernario de mayor longitud se colocan todos los focos litúrgicos, altar, ambón y sagrario. Éste se sitúa en una capilla independiente, dedicada a la devoción personal, pero existía una conexión visual entre ésta y la nave principal. Un sistema de paneles móviles permitía que constituyeran un único espacio. Y la relevancia de este eje queda remarcada por dos aberturas en el basamento, en cada uno de sus extremos. No sólo la luz cenital señala la importancia de estos elementos, sino que queda marcado el eje este oeste, y con

19 "Aquella arquitectura fue importante, primero, porque fue crisol donde se produjo la "integración de las artes" que reclamara Giedion; paralelamente, porque fue allí donde, al cuestionarse la función misma de la iglesia, se abandonó la idea del espacio direccional tradicionalmente aceptado, esbozándose, como alternativa, la idea de un nuevo espacio asambleario." SAMBRICIO, C. En: Lamela: urbanística y arquitectura. Madrid: Xarait, 1992.

[6.39] J.A. Corrales. Parroquia en Elviña
Fotografía actual de la cubierta del centro
parroquial, desde la terraza de la vivienda.

él el ciclo solar. Otro ventanal traslúcido de grandes dimensiones abierto a sur ilumina la zona de la asamblea y parte del presbiterio.

Toda la significación queda para la arquitectura. El espacio era despojado, sin confiar en el apoyo de las artes plásticas para la creación de un ámbito

[6.39] especial.

Se sabe que se encargó un retablo al escultor José María Labra, pero no hay imágenes que lo hayan traído hasta nuestros días²⁰.

En los espacios de servicio de la parroquia también se hace presente el orden y jerarquía que establece la cubierta sobre todo el edificio. Los lucernarios organizan la circulación en el interior y permiten orientarse dentro del complejo.

Al exterior los lucernarios también pasan a ser la imagen del edificio. Se trata de un templo sin fachadas, otro paso en la eliminación de los vínculos con la tradición. Allí donde ha quedado interrumpida la trama geométrica que organiza todo el conjunto aparece el alzado, que queda definido como un cierre. Un muro de hormigón en el basamento y una continuidad en el material del revestimiento de la cubierta. De nuevo se vuelve a manifestar el carácter del edificio, su parte pesada y su parte ligera. Y sigue presente la construcción y su lógica interna, se aprecian las diagonales de las cerchas metálicas y los nervios de los forjados.

Del funcionamiento del edificio como templo, hay varios aspectos que llaman la atención. Por ejemplo, sorprende la gran diferencia de altura entre el presbiterio y la nave, uno de los principales puntos que se modificaron en las principales iglesias posconciliares: en Santa Ana, de Miguel Fisac, o en Nuestra Señora de la Luz, de Fernández del Amo, sólo tres peldaños separan ambos espacios. La nueva liturgia buscaba una mayor implicación de los fieles en la celebración, por lo que había que evitar que el espacio estuviera dividido entre el que alojaba al clero y la celebración y la asamblea. Y también llama la atención el interés que Corrales puso en crear espacios polivalentes, en los que una serie de dispositivos móviles permitieran cambiar la configuración del espacio. Esto también ocurría en su iglesia de la Misericordia en Madrid. Y parece emparentado con las soluciones de tabiquería móvil de varias de las viviendas que proyectó. Estaba en el espíritu del tiempo poder disponer de espacios dinámicos, que pudieran ser utilizados de varios modos distintos y que no obligaran a duplicar la superficie del edificio, sino que permitieran aprovechar al máximo las posibilidades que éstos sugerían. Pero en el campo religioso no se consiguieron los resultados deseados, y fue una práctica que quedó en desuso.

Desafortunadamente, la iglesia quedó abandonada al finalizar su construcción. La archidiócesis de Santiago de Compostela no llegó a ocupar el edificio hasta dos décadas después. En este periodo fue desmantelado en gran parte, y sólo quedaba el principal armazón estructural. Cerca estuvo la igle-

20 “Ellos, para toda esta cosa no de carácter pictórico o escultórico sino plástico se bastaban solos, no querían que hubiese nada. Es un poco lo que ha pasado luego con la arquitectura, que ha rechazado todo lo que no fuese arquitectura, lo que fuese complemento. Lo ha rechazado porque ella misma se ha convertido en esa plástica que antes no tenía. Entrevista de Gonzalo Ortega a José Luis Sánchez En: ORTEGA BARNUEVO, G. 2013. Resonancias de los paradigmas científicos en las arquitecturas de la «Escuela de Madrid». Madrid. 344

[6.40] J.A. Corrales. Parroquia en Elviña
Planta del centro parroquial tras las modificaciones realizadas para continuar su utilización.

sía de quedarse en lo que Sota decía sobre la durabilidad de la arquitectura moderna: “El legado de la arquitectura moderna no son huellas sino ideas”²¹ Gracias a la labor de Andrés Fernández-Albalat y Luis Vázquez Arcay se pudo rehabilitar de un modo bastante fiel a la concepción constructiva original, en uno de los primeros casos de recuperación de una obra de arquitectura contemporánea en España. Sin embargo se han producido importantes cambios en la organización de la iglesia, en su nave principal y en la capilla de diario, por lo que se perdieron gran parte de las relaciones que se establecían entre la arquitectura y la liturgia en el proyecto original. Parte de los cambios vinieron motivados por la dudosa configuración original de algunos espacios, como las capillas de diario y bautismal. Ambas estaban [6.40] excavadas en el terreno, y debido a la topografía del lugar, el hecho de que estuvieran a una cota más baja que la cota de acceso al templo, hacía que se inundaran con facilidad, lo que impedía su utilización.

En la rehabilitación se dispuso todo el suelo a la misma cota, para lo que se rellenaron las excavaciones en las capillas. También se redujeron la altura del presbiterio y el tamaño del mismo. Y aquí se produjo uno de los principales cambios, ya que se cambió la orientación del espacio. El lucernario principal ya no quedaba dispuesto en sentido transversal a la celebración, sino que se convertía en el eje longitudinal del espacio. Por tanto muchas de las virtudes que tenía la disposición original, quedaron descartadas. Ya no había conexión con la capilla del Santísimo, y la posición de la Reserva Sacramental ya no estaba bajo el lucernario que compartía con el altar, sino que pasa al fondo del espacio. Ese eje de luz, que conectaba este y oeste y que tensaba el espacio al iluminar al mismo tiempo los principales focos litúrgicos (ambón, sede, altar, sagrario) pasa a ser un eje convencional, poco adecuado a la renovación espacial que proyectó Corrales. La sala principal del templo quedó así como un espacio asambleario, sin la escala adecuada. En su nueva disposición es demasiado grande para la comunidad que actualmente utiliza la parroquia, y la celebración se ha trasladado a la capilla de diario.

La adecuación de las instalaciones a la normativa actual ha hecho que también quede desvirtuada la iluminación artificial del espacio. En la concepción original, las luminarias quedaban alojadas bajo los lucernarios, por lo que se repetía el esquema de la iluminación natural. Ahora las luminarias se han dispuesto alineadas bajo las viguetas del forjado, y el espacio interior iluminado de este modo pierde toda relación con el que se logra con la concepción original.

La iglesia de la Resurrección en Elviña no tuvo continuidad dentro de la trayectoria de José Antonio Corrales, que volvió a acercarse a la tipología religiosa en varias ocasiones, pero sin recuperar los principales aciertos de esta obra. Es cierto que cada proyecto es específico, y a Corrales le gustaba acercarse a cada uno sin partir desde las referencias a anteriores

21 “También Sota comenta la diferencia profunda entre la arquitectura realizada mediante los nuevos materiales, ligera y físicamente tenue, opuesta a la que en el pasado se edificó con piedra, cuando dice: “El legado de la arquitectura moderna no son huellas sino ideas” LÓPEZ-PELÁEZ, J.M. 2007. Maestros cercanos. Barcelona: Fundación Caja Arquitectos de Barcelona. La cimbra, 166

[6.41] J.A. Corrales. Centro parroquial del Cristo de la Misericordia, Madrid (1971-74)
Fotografía aérea actual.

realizaciones, pero no volvió a alcanzar la brillantez de esta iglesia. Conviene destacar la importancia del trabajo sobre el lugar, y la inserción del edificio en el mismo. Uno de los principales aciertos de esta obra es su indisoluble relación con el terreno en el que se asienta. Incorpora a su configuración los desniveles y su borde quebrado se adapta a la forma del solar y permite que el edificio se integre en el arbolado que crece en el espacio libre tras la iglesia. Como señalaba Antonio Miranda: “La arquitectura de Corrales y Molezún se nutre de la arquitectura del material y del lugar, de su conocimiento profundo y de sus normas propias que primero hay que conocer para luego negar, transgredir y así comprenderlos en una obra nunca ‘original. o novedosa, pero siempre nueva.”²²

Ésta es una arquitectura que se basa en la recuperación de la construcción como esencia de la forma arquitectónica y no tanto en la búsqueda de invenciones espaciales. Incorpora la industrialización como método de trabajo, y como forma de expresar el compromiso del arquitecto con la adecuada resolución material del edificio. Reduce la paleta de materiales empleados, y cada uno es elegido conforme a las ventajas técnicas que ofrece. En un mundo en el que el tiempo no parece respetar la producción arquitectónica, es envidiable que en cada proyecto Corrales investigara un sistema de construcción, que cada edificio podía llegar a ser prototipo. Pero también es cierto, que todo raramente servía para una producción en serie, ya que en ocasiones, no parece que se trate tanto de industrialización, o de aprovechamiento de las posibilidades de un proceso de estandarización, como de artesanía, o de invención de un sistema.

6.6 CENTRO PARROQUIAL DEL CRISTO DE LA MISERICORDIA, MADRID (1971-74) J. A. CORRALES

«Por muy raro que sea el solar que le echen, sobrevive con brillantez; caso evidente. Casa para fiestas de guardar. La iglesia tiene cielos de ficción de luz; costillas-tabique que soportan canales de luz. (...) Liturgia moderna; es parroquia obrera-fabril»²³

[6.41]

Este templo lo desarrolla de nuevo Corrales en solitario, y tiene muchas de las inquietudes que ya había planteado en el centro parroquial de Elviña. Se situaba en un solar en esquina, con un contorno irregular en el interior de la manzana. La ordenación establecía que en esta manzana la edificación se dispondría en los bordes de su contorno para dejar un espacio libre en el centro. Por tanto en el solar existía una zona que tenía que dejarse libre de edificación. El entorno era de bloques de viviendas en altura, situados dentro de urbanizaciones privadas. Por lo tanto no existe un espacio público de relación, la ordenación del barrio dispone que las relaciones se faciliten en el interior de las parcelas. En el momento de la construcción de la pa-

²² Miranda Regojo, Antonio, en Corrales y Molezún: Medalla de Oro de la Arquitectura 1992. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1993, 75

²³ Elías Torres, José Antonio Corrales, Premio Nacional de Arquitectura, 2001. 210

[6.42] J.A. Corrales. Parroquia de la Misericordia.
Planta original del proyecto.

[6.43] J.A. Corrales. Parroquia de la Misericordia.
Alzado a la calle Numancia.
Sección longitudinal del templo

[6.44] J.A. Corrales. Parroquia de la Misericordia.
Fotografía de la marquesina de protección de la
entrada al templo.

[6.45] J.A. Corrales. Parroquia de la Misericordia.
Planta de la versión construida del proyecto.

roquia no existía ninguno de los edificios colindantes, por lo que no había referencias externas que establecieran alguna imposición formal sobre el proyecto. Los únicos condicionantes claros que afectaban al edificio eran el escaso presupuesto disponible y la gran altura de los bloques del barrio, de [6.42] hasta 8 plantas de altura, que harán que la principal visión del edificio sea a través de su cubierta.

Por tanto, como hiciera en A Coruña, Corrales establece una operación con la que resuelve el proyecto, y con ella ocupa de forma extensiva todo el solar disponible. La parcela es menor y con una forma más reconocible que la [6.43] de la parroquia de Elviña y no tiene sus condicionantes topográficos. Pero la forma de aproximarse al proyecto guarda mucha relación.

Establece una serie de bandas paralelas al lado largo del triángulo con el que se aprovecha la forma de la parcela. Las líneas que definen estas bandas se corresponden con la estructura del edificio, definida por unas vigas en celosía que liberan de pilares el interior del espacio. Estas vigas además de servir de apoyo a la cubierta plana, resuelta con chapa metálica, soportan unos lucernarios orientados a norte que discurren paralelos a ellas en toda su longitud, y que reflejan la luz en el alma de las celosías, iluminando así el interior del conjunto. Unos chapones perpendiculares a las celosías las rigidizan y colaboran a introducir la luz de norte en el espacio, evitando la luz solar directa. De nuevo Corrales resuelve con una misma operación las funciones estructurales, de iluminación del espacio y de paso de las instalaciones, ya que bajo los paneles inclinados que cubren la parte posterior de las cerchas discurren los conductos del aire acondicionado. Gracias a que la iluminación se realiza por la cubierta, los paramentos exteriores pueden aparecer ciegos en todo su perímetro. Solo se abren huecos verticales, estrechas franjas para ventilar el interior, y alguna ventana para la vivienda sacerdotal.

El acceso al conjunto se plantea a través de la calle Numancia, que es la más importante de las dos vías a las que ofrece fachada el edificio. En una primera versión se planteaba un murete de ladrillo paralelo a esta calle, para generar un espacio previo a la entrada. Corrales proyectó la iglesia [6.44] ligeramente enterrada respecto al nivel de la calle, por lo que este muro servía de contención del terreno e independizaba el acceso del tráfico y del espacio público. Se producían dos quiebros en la fachada que articulaban la misma. Uno marcaba la posición del templo y alojaba un hueco vertical que introducía la luz de poniente en el espacio. El segundo quiebro señalaba la entrada, que quedaba protegida con un porche metálico, cuya estructura también definía una cruz que señalaba el carácter del edificio.

[6.45] La versión definitiva unifica esos dos quiebros en uno mayor, y dispone los accesos desde la calle en dos direcciones, uno paralelo a las líneas de la estructura, y coincidente con el arranque de una de las celosías, y el otro perpendicular a esas líneas, enfrentado a las puertas de acceso. Se repite el porche que protege la entrada. Con esta nueva forma de acceso, se separan las circulaciones exteriores de la fachada de la iglesia, y el edificio se independiza del entorno. Se potencia así su carácter de elemento excavado en el terreno, que reduce su presencia al mínimo²⁴. Los muretes con los que

24 “Este criterio favorecía una presencia urbana de muy bajo impacto, acorde con la voluntad y la nueva sensibilidad de lo Iglesia en general, y del Arzobispado de Madrid en particular, que buscaba el abandono de «la presentación triunfalista que,

[6.46] J.A. Corrales. Parroquia de la Misericordia.
Lucernario principal sobre el presbiterio.

[6.47] [6.48] J.A. Corrales. Parroquia de la Misericordia.
Fotografía del estado original del templo. Lucernarios
sobre la asamblea, y particiones móviles para permitir un
espacio flexible.

se resuelve la contención son de la misma fábrica de ladrillo que define la envolvente exterior del conjunto.

Una vez en el interior del edificio la estructura organiza los usos en su interior. La banda central sirve de vestíbulo interior y organiza las distribuciones. A un lado, vinculados a este atrio interior se encuentran los espacios auxiliares, organizados en la banda próxima a la fachada trasera. En esta franja del edificio se acogen los despachos parroquiales, y las capillas auxiliares, así como una vivienda en la planta superior. Al otro lado y enfrentado a la entrada se encuentra el espacio de celebración. La forma del solar y el eje que marca la entrada hubieran permitido situar el templo en el tradicional sentido longitudinal del espacio. Pero Corrales decidió disponerlo en el sentido transversal, el definido por la luz que entra en el interior del edificio. La iglesia queda también organizada por las bandas paralelas que marca la geometría de la estructura. El presbiterio se sitúa en el espacio entre la primera de las cerchas y el límite del edificio. Este límite tiene una forma cóncava poligonal que sirve para recoger el ámbito del santuario, en el que se disponen, en el eje transversal del espacio los focos litúrgicos. En la primera versión del proyecto el estrado sobre el que se sitúa el presbiterio se

[6.46] adelantaba hacia la asamblea para que esta pudiera rodearlo. En la versión construida la celosía en cubierta y el lucernario delimitan el espacio, de dimensiones más reducidas. El altar pasa de una posición central a situarse desplazado hacia un lateral del recinto. En esta zona el lucernario es más

[6.47] ancho que el resto y hace que la luz sea más intensa para destacar la importancia del lugar de la celebración. También se diferencia al exterior, más alto que el resto de los lucernarios, señalando así la posición del lugar de máxima significación del templo.

La siguiente franja del edificio se corresponde a la asamblea, en un principio dispuesta alrededor del presbiterio, pero que en la versión construida se organiza con las bancadas paralelas a las líneas de la estructura, simétricas respecto al espacio disponible. Ese eje de simetría se corresponde a la posición del altar. La dimensión transversal de este espacio es superior a su profundidad, por lo que los fieles se encuentran más cerca del presbiterio y se potencia el sentido participativo del espacio. En la parte más estrecha

[6.48] del espacio, cambia la dirección en la que se disponen los bancos, ahora en perpendicular a los anteriores y se elevan en gradas para facilitar la visión. Se aprovecha este punto para situar el coro.

La siguiente franja es por la que se accede al templo. Originalmente no se disponían bancos en esta zona. Una de las premisas del proyecto era que se creara un espacio flexible²⁵, que pudiera configurarse para variar el tamaño de las salas en función de las necesidades de espacio. Para ello se instalaron unas mamparas correderas bajo las cerchas, que permitían dividir el espacio de la nave en varias salas. Estas salas podían dedicarse a otros usos cuando no fuera necesario disponer de todo el tamaño de la

arquitectónicamente se traduce en monumentalidad y riqueza de materiales, para adoptar el tono adecuado para presentarse sin escándalo ante todos los hombres».” Delgado Orusco, Eduardo. Tesis doctoral. 354

25 Señala Esteban Fernández Cobián que esta recomendación de crear espacios de culto polivalentes fue una moda pasajera que se descartó en las décadas posteriores al Concilio. Fernández Cobián, Esteban. *Arquitectura religiosa contemporánea en Galicia: 15 obras*. En: *Arquitecturas de lo sagrado. Memoria y proyecto*. 344

[6.49] J.A. Corrales. Parroquia de la Misericordia.
Fotografía del estado actual del templo. Se ha modificado el presbiterio con un revestimiento de madera que aloja los espacios auxiliares.

[6.50] J.A. Corrales. Parroquia de la Misericordia.
Fotografía del estado actual del templo. Se han revestido los acabados originales y se ha pintado un mural figurativo.

[6.51] R. Vázquez Molezún y J.A. Corrales. Parroquia de María Inmaculada, Madrid (1978)
Fotografía aérea actual.

nave para las celebraciones con menor afluencia de fieles. Las capillas también estaban delimitadas por estas mamparas móviles, por lo que al desplazar estos elementos por completo se podía conseguir un espacio único que englobaba casi una mitad del volumen total del conjunto.

La cota interior de las vigas señala una línea visual que señala una separación entre el espacio terrenal y el espacio del cielo. Al colocarse los lucernarios en la parte delantera de las celosías, la más cercana al presbiterio, los paramentos que bañan estos lucernarios aparecen muy iluminados, sobre todo el ábside que recoge el presbiterio y la parte posterior de las vigas a contraluz. La cota inferior de las cerchas se encuentra a una altura de 2,5 metros, por lo que el interior tiene una escala humana, alejada de la monumentalidad de los espacios tradicionales. Se potencia la dimensión horizontal del espacio, para favorecer el carácter asambleario, frente a la dimensión vertical. La referencia a esta dimensión vertical se produce a través de la luz, que proviene de fuentes que no se muestran, situándolas por tanto fuera del alcance de la mirada.

El interior del templo estaba revestido y pintado de blanco, para favorecer [6.49] la iluminación del mismo. La parte inferior de la cubierta estaba recubierta de paneles de Viroterm para tratamiento acústico y aislamiento térmico. Los materiales eran austeros, conformes a las nuevas recomendaciones para alejarse de la ostentación de épocas pasadas. No hay referencias a los [6.50] artistas que colaboraron en la ornamentación del espacio. En las imágenes se puede apreciar un sencillo crucifijo, muy acorde a la esencialidad del espacio propuesto. La escasez de medios hacía que se hubiera renunciado a la colaboración con artistas contemporáneos, si bien es cierto que Corrales solía proyectar edificios de gran potencia plástica que no requerían de ningún elemento decorativo²⁶. Esta desnudez en el espacio provocó que posteriormente se fueran poblando de imágenes donadas por fieles o adquiridas por la parroquia sin un proyecto unificador, desvirtuando muchas de las cualidades del espacio original.

6.7 PARROQUIA DE MARÍA INMACULADA. MADRID (1978) R. VÁZQUEZ MOLEZÚN Y J. A. CORRALES

La parroquia se inserta una parcela rectangular en el espacio libre de una manzana de bloques abiertos en la zona de expansión de la Castellana. El [6.51] edificio no puede competir en altura con el entorno, por lo que Corrales y Molezún optaron por integrar la parroquia en el espacio libre y plantear dos construcciones articuladas en torno a dos patios, que distribuyen la edificación en todo el terreno disponible. El volumen más próximo a la entrada se dedica a locales parroquiales y viviendas para los sacerdotes. El templo se sitúa al fondo de la parcela, unido al anterior bloque por un cuerpo bajo que incluye los despachos parroquiales junto a la entrada, y la capilla de diario a continuación, en paralelo a la nave principal. Esta ordenación del conjunto en bloques prismáticos hace que la estructura

26 “Ellos, para toda esta cosa no de carácter pictórico o escultórico o plástico se bastaban solos, no querían que hubiese nada.” Entrevista de Gonzalo Ortega Bar-nuevo a José Luis Sánchez. 343

I6.52I R. Vázquez Molezún y J.A. Corrales. Parroquia de la Inmaculada
Planta del centro parroquial.

I6.53I R. Vázquez Molezún y J.A. Corrales. Parroquia de la Inmaculada
Fotografía actual del espacio principal del templo, desde el eje longitudinal a los pies de la nave.

I6.54I R. Vázquez Molezún y J.A. Corrales. Parroquia de la Inmaculada
Fotografía actual de la capilla del Santísimo.

del edificio sea muy clara. Los espacios principales se resuelven mediante pilares cilíndricos, que se muestran exentos, independientes del cerramiento, y forjados de hormigón. La alineación de estos pilares dirige los movimientos de los fieles hacia el interior del templo. En la sala principal se muestra la construcción con crudeza. El forjado reticular no se oculta tras un falso techo, muestra la estructura necesaria para resolver la luz de un espacio de esas dimensiones. El edificio es ciego al exterior, con unos volúmenes prismáticos que sólo se ven alterados por el gran paño inclinado de la vidriera del templo. Debido a la vegetación que lo rodea, es difícil percibir con claridad todo el conjunto desde el espacio que la rodea. Esto ayuda a diluir su presencia en el entorno. A pie de calle solo se perciben fragmentos de las fachadas. Allí donde se muestra con más claridad, Corrales y Molezún colocaron unas sencillas cruces metálicas, símbolos externos que identificaban el carácter del edificio.

La relación de la parroquia con el entorno se ajusta al deseo de la Iglesia de evitar una escala monumental, tanto en los volúmenes del edificio como en su inserción en la ciudad. No se plantea un espacio exterior amplio previo a la entrada al complejo. Para ingresar en el templo se desciende con respecto a la cota de la vía pública, en contra de la tradicional posición elevada de

[6.52] los edificios religiosos, que destacaba su importancia y su poder jerárquico en la ciudad.

El acceso al recinto de la parroquia se produce bajo el bloque de las viviendas, con un jardín para la relación entre los fieles, delimitado por una valla metálica. Al fondo de este espacio se encuentra el nártex previo a la entrada al templo, que tiene a un lado el jardín privado que relaciona las viviendas y la iglesia, desde el que se ilumina, y al otro los despachos parroquiales y sacristía.

[6.53] El templo se sitúa alineado con el eje que marca la entrada al recinto. Guarda un esquema similar a los planteados por Corrales y Molezún en Monbau y Valencia. Dos naves paralelas, una para la celebración principal y otra para la capilla auxiliar, a distinto nivel y separados por unas mamparas metálicas correderas. Se pueden conectar visualmente los dos espacios para celebraciones de gran afluencia, y aislar la capilla del Santísimo para la adoración a la Reserva o la devoción personal, así como para la misa de diario.

Pero al contrario de lo que sucedía en la parroquia de Jesús Maestro, o de lo que se proponía en la parroquia de Monbau, el presbiterio se localiza al fondo del templo, con una disposición tradicional, más conservadora, pese a ser una década posterior que las anteriores propuestas. Se recrea un espacio basilical con los pilares cilíndricos a modo de columnas que dirigen la mirada hacia el fondo del espacio. Para compensar esta disposición, en esta ocasión el templo se expande en el eje transversal del espacio, en una segunda crujía paralela a la nave, que permite aumentar el tamaño de la asamblea. Sobre esta parte del templo se construye una gran vidriera colo-

[6.54] reada dispuesta en un plano inclinado orientado a norte. Se consigue así el templo muy luminoso, que al aumentar su dimensión transversal potencia el espíritu participativo de la celebración. No hay otra iluminación que destaque el altar o el ambón.

El presbiterio ocupa el ancho de la nave y el espacio entre dos pilares y cuenta con un pliegue del muro de fondo que adelanta la figura de la Virgen hacia el altar. Este retranqueo permite una iluminación difusa tras el altar

I6.55| R. Vázquez Molezún y J.A. Corrales. Parroquia de la Inmaculada

Fotografía actual del espacio bajo la vidriera en la nave principal.

[6.56] Manuel e Ignacio de las Casas. Parroquia de Santa Irene, Madrid (1983-85)

Fotografía aérea actual.

que resalta la presencia del plano posterior y dirige la mirada hacia un lugar más allá del fondo del santuario. También rompe la posible simetría del recinto y crea un plano retrasado que recoge la sede y señala su posición. La capilla del Santísimo se sitúa a una cota inferior a la nave principal, tres peldaños por debajo. También se encuentran a esta cota los despachos parroquiales y la sacristía, hecho que dificulta los movimientos en el interior del templo, y no permite una continuidad espacial. Se realiza la operación de rehundir el espacio para potenciar su relación con el terreno. Este cuerpo [6.55] bajo está iluminado en todo su desarrollo por una vidriera lineal, de motivos figurativos, como la del espacio principal, orientada a sur. Tiene las tonalidades del arco iris dispuestas en franjas horizontales. Tampoco existe una iluminación natural que señale la presencia del sagrario en la capilla de diario. Se confía esta a las fuentes artificiales, que no ayudan a caracterizar el espacio.

La utilización de la fábrica de ladrillo cara vista tanto al interior como al exterior crea un espacio estereotómico, que no se relaciona con el exterior, solo a través de la luz que entra en él. Al exterior se muestra integrado en el terreno, como una pieza indisoluble de él.

La estructura se muestra desnuda, sin tratamiento posterior o con revestimiento que la oculten. El plan de ornamentación original era sobrio, con escasos elementos figurativos. Pero con el paso del tiempo, y la falta de presupuesto y compromiso por parte de la jerarquía, se había abandonado la incorporación del mejor arte contemporáneo. Ni las figuras de la Virgen o el crucificado, ni los elementos litúrgicos, y sobre todo las vidrieras de motivos figurativos tienen la calidad artística que tenían las obras que realizaron artistas como José Luis Sánchez, Manuel Suárez Molezún, Francisco Ferreras o Pablo Serrano. Se había perdido el impulso renovador de décadas anteriores y tanto el espacio como los elementos de ornamentación estaban teniendo una regresión hacia modelos pasados. En la disposición de los espacios se seguía un modelo que había sido empleado durante varios siglos, y los cambios introducidos todavía no habían sido consolidados. Pero las obras de arte afrontaban una peor situación, ya que no eran sino una imitación de estilos anteriores, completamente desvinculadas de su tiempo.

6.8 PARROQUIA DE SANTA IRENE, MADRID (1983-85)

MANUEL E IGNACIO DE LAS CASAS

[6.56] La parroquia se sitúa en el barrio de Palomeras Este, un nuevo desarrollo fruto de la presión política de las asociaciones de vecinos sobre el ayuntamiento de Madrid, que reclamaban viviendas dignas para los inmigrantes que se habían desplazado en masa a la ciudad a final de los 60 y principio de los 70. Se produjeron realojos masivos que se resolvieron con una ordenación de gran densidad, en la que los arquitectos proyectaron edificios de viviendas sociales de gran calidad arquitectónica. En el polígono de Santa Irene Manuel e Ignacio de las Casas plantearon bloques en altura que dejaban libres zonas verdes y espacios para dotaciones.

En una de estas parcelas, rodeada por calles en tres de sus lados y un edificio público al otro, situada frente a una rotonda y un espacio verde, los

[6.57] M. e I. de las Casas. Parroquia de Santa Irene.
Fotografía actual de la entrada al centro parroquial.

[6.58] M. e I. de las Casas. Parroquia de Santa Irene.
Fotografía actual del atrio exterior.

[6.59] M. e I. de las Casas. Parroquia de Santa Irene.
Sección longitudinal por el eje principal del templo y
planta del conjunto.

arquitectos proyectaron el centro parroquial²⁷. Se resuelve todo el programa parroquial con una operación unitaria que ocupa de modo extensivo el solar disponible. En un momento en el que se estaba volviendo a proponer el estudio de la historia de la arquitectura, y se estaban comenzando a realizar proyectos de intervención y restauración de los grandes edificios históricos²⁸, se tomaban y reinterpretaban formas y tipologías del pasado. Este proyecto se organiza en bandas paralelas, que alternan y combinan llenos y vacíos, con una imagen global para todo el conjunto, independiente del uso de cada espacio. Se proponen así unos bloques contruidos con fábrica de ladrillo visto que son perforados por grandes arcos bajo los que fluye el espacio, sea este exterior o interior. Se rematan con unas cubiertas a cuatro aguas de teja cerámica plana, que son la principal imagen del conjunto al exterior, la que se percibe desde los bloques en altura del entorno²⁹.

Bajo esta imagen uniforme, el edificio se organiza en tres grandes cuerpos. El templo, un salón parroquial, ambos en una sola planta pero en doble altura y un bloque destinado a despachos y salones parroquiales en planta baja, y viviendas y espacios polivalentes en la primera. Se articulan a través de patios y jardines que los separan y organizan las circulaciones. El conjunto se muestra ciego a la calle, con pequeños huecos para iluminar los espacios, y en cambio se abre al interior del complejo, a los patios interiores, sobre todo los huecos de escala doméstica del bloque parroquial.

[6.57] En la esquina principal de la parcela, se produce un retranqueo que permite crear un espacio previo de entrada al conjunto parroquial. Un porche señala la entrada al tiempo que la protege, y se accede a un espacio interior abierto, para relación de los fieles, a modo de claustro. En este patio ya se aprecian los grandes arcos que aligeran los muros y que crean entre los muros longitudinales los espacios interiores o exteriores. El claustro se abre con uno de estos arcos a la vía pública y permite una continuidad visual con el espacio verde que se extiende al otro lado de la calle.

[6.58] El claustro tiene una zona cubierta, que une el salón parroquial y la iglesia, y bajo este espacio protegido se accede a ambos. Aquí la cubierta deja de ser de teja y pasa a ser de plexiglás transparente.

[6.59] El templo está formado por tres naves longitudinales definidas por los gruesos muros de ladrillo paralelos, separados 4,80 metros, en la que el espacio se forma por los grandes arcos formeros. Se recupera así el templo tradicional de espacio tripartito, en el que los pilares son sustituidos por los arcos. En este caso todas las naves tienen el mismo ancho y altura. En la nave central, enfrente a la puerta se dispone el presbiterio, por lo que se establece un eje longitudinal, que abunda en la recuperación de un espacio relacionado con la historia. Se reinterpreta el tipo tradicional, con una aplicación moderna del lenguaje de los espacios del pasado³⁰. Tiene

27 La calidad del proyecto fue refrendada por el Premio de Arquitectura del Ayuntamiento de Madrid 1985, en un época en la que la producción de arquitectura religiosa interesante era una excepción.

28 Manuel e Ignacio de las Casas restauraron la Catedral de Toledo, Gabriel Ruiz Cabrero la Mezquita de Córdoba, Moneo estaba realizando el Museo Nacional de Arte Romano de Mérida.

29 La similitud de este espacio con la ordenación de la Mezquita de Córdoba es muy clara, como lo será al final de la década el Aeropuerto de Sevilla de Rafael Moneo.

30 "La búsqueda de un espacio unitario, que conservara la idea de las tres naves

[6.60] M. e I. de las Casas. Parroquia de Santa Irene.
Fotografía actual del interior del templo.

mucho que ver con la propuesta de Luis Moya en la iglesia de la Araucana, pero la libertad espacial de aquella, en la que los arcos en los muros no se alineaban y creaban un eje transversal que organizaba la asamblea en ese [6.60] sentido, es sustituida en este caso por una cierta rigidez compositiva.

La estructura de la cubierta se resuelve con una estructura de cerchas compuestas por tubos huecos metálicos como soporte de un tablero de madera hidrofugada. Sobre dicho tablero se coloca una capa de compresión armada con malla de gallinero y poliuretano proyectado como aislamiento térmico. El presbiterio destaca por su posición central y por un lucernario cenital que señala el altar. Las naves laterales tienen una hilera de huecos cuadrados en la parte superior de la fachada que iluminan toda la asamblea. Tras el presbiterio no se disponen estos huecos para no provocar una situación de contraluz, solo un ligero retranqueo que señala al exterior la presencia del santuario.

El espacio interior se muestra desnudo, sólo la construcción compone el espacio. Los muros de fábrica de ladrillo visto y el pavimento de terrazo al interior, y ladrillo colocado a sardinel con despiece de espiga en los exteriores. En el proyecto se preveía que los techos tuvieran un artesonado que remitiera a los espacios religiosos castellanos tradicionales, pero finalmente se resolvió con un revestimiento de tablero de madera pintado en color oscuro. No se define el plan de integración de las artes. Los escasos medios se concentran en la construcción. Serán los usuarios los que se apropien del edificio con la incorporación de las imágenes.

que conforman el templo católico en su tradición mas pura, nos llevó a las soluciones que la superposición histórica había producido. Durante el barroco, grandes arcos formeros, se construyen en sustitución de las líneas de machones de una arquitectura mudéjar de tipología románica, consiguiendo espacios verdaderamente asombrosos” Memoria del proyecto, en la Guía de Arquitectura de Madrid del COAM.

16.611 Parroquia de Santa Teresa de Jesús, Tres Cantos, Madrid
Propuestas presentadas al concurso.
Primer premio: Andrés Perea.
Segundo premio: Valentín Quintás Ripoll.
Tercer premio: Juan Daniel Fullaondo.

6.9 PARROQUIA DE SANTA TERESA DE JESÚS, TRES CANTOS (1981-1993) A. PEREA

«La arquitectura religiosa ha constituido hasta la década de los 60, un lugar de vanguardia y experimentación espacial y cultural que, si bien ha sido una sustancial experiencia de diseño arquitectónico, no ha producido una tipología edificatoria como sí ha ocurrido en otras utilidades. (...) Volver los ojos a la historia resucitando viejos modelos arquitectónicos generados en circunstancias sociales y religiosas distintas, es una actitud escapista. La ausencia de tipologías religiosas de nuestro tiempo produce un vacío referencial importante a la hora de proyectar un conjunto como éste»³¹

Este proyecto se planteó en el inicio del reconocimiento de su carrera, por lo que podemos reconocer en este ejemplo modos de aproximarse al proyecto y herramientas que emplearía posteriormente en su carrera. La estrategia de romper una caja para introducir la luz hasta lo más profundo del espacio, o crear una piel tersa que rodea todo el edificio y oculta al exterior un rico juego espacial, así como la capacidad de aprovechar los entornos más desfavorables para introducir una pieza de arquitectura que los mejora notablemente, han sido constantes en su obra. Perea tiene una voluntad que mantiene firme el rumbo de su arquitectura, independiente de modas, y en estos proyectos podemos apreciar uno de los primeros estadios de su obra posterior. La iglesia de Santa Teresa de Jesús y el cercano edificio de oficinas en Tres Cantos supusieron un definitivo reconocimiento a su labor, y la parroquia pasó a ser el principal ejemplo de arquitectura religiosa de la década, hasta que posteriormente se relanzó el interés por la tipología³².

[6.61] El proyecto de este centro parroquial fue el resultado de un concurso en el año 1981, en el que las propuestas presentadas³³ muestran la disparidad de criterios que existían a la hora de enfrentarse al programa religioso, y la desigual calidad de las mismas. Perea propuso una idea de parroquia con poca relación aparente con la arquitectura que la precedió, pero que en cambio emparentaba con muchas de las mejores obras de décadas anterior-

31 PEREA, Andrés. Concurso Centro Parroquial. Tres Cantos (Madrid) El Croquis nº 0 (1982). p. 20-24

32 “Hubo que esperar a mediados de los ochenta para encontrarse con un ejemplo válido de lo que podía ser un espacio de culto contemporáneo: la iglesia parroquial de Santa Teresa de Jesús, en Tres Cantos (Madrid). El encargo fue consecuencia de un concurso convocado para dotar de un centro parroquial a esta nueva ciudad dormitorio. La victoria del arquitecto Andrés Perea supuso un ramalazo de aire fresco para la arquitectura sacra en España, que llevaba estancada más de un década. (...) Pero se trató de un ejemplo completamente aislado.” FERNÁNDEZ COBIÁN, Esteban. *Arquitectura religiosa del siglo XX en España*.

33 Presentaron propuestas, entre otros, Juan Daniel Fullaondo, Valentín Quintás Ripoll y Antonio Vélez, que comentaba al respecto: “Creo que la única vez en mi vida que he aceptado íntimamente – en ese fondo más sincero que sólo uno conoce – el resultado adverso de un concurso en el que interviniese yo mismo, fue en este del Centro parroquial de Tres Cantos: indiscutible y sencillamente la mejor de las propuestas fue la de Perea.” VÉLEZ, Antonio. *La voluntaria órbita de un trabajo arquitectónico*. *Arquitectura* nº 286-287 (1990). p. 132-137

[6.62] A. Perea. Parroquia de Santa Teresa
Fotografía aérea actual.

res³⁴. Se trata de un proyecto que apuesta de forma decidida por avanzar en la arquitectura de su tiempo, superior al resto de propuestas. En este proyecto los arquitectos (A. Perea, José Manuel Palao Núñez y Julián Franco López) se encontraron con un solar que era un residuo, resto de la trama residencial, que justificaba su uso dotacional por la cercanía a un gran parque urbano. Pero la presencia de una vía de tráfico intenso que estructura la ciudad hacía que esa relación con el parque desapareciera. Esa vía aprovechaba una vaguada en el terreno, por lo que la cota a la que se situaba el solar era la más baja del entorno. La escala de los bloques de viviendas en altura, unida a esta cota baja, hacían que la actitud más inteligente para abordar el proyecto fuera diseñar un edificio de escasa altura, que no compitiese con el entorno. Y aprovechar la posición de dependencia visual respecto a los edificios que lo rodean, que provoca que su cubierta sea un elemento visible desde todo el entorno, para que esta quinta fachada sea la que determine la imagen del conjunto. La correcta inserción del edificio en el medio urbano supone uno de los principales valores de este proyecto³⁵. Queda redefinido el lugar sobre el que se asienta, como sostenía Alejandro de la Sota: “La arquitectura debe aparecer en el medio como algo natural, casi espontáneo”³⁶.

- [6.62] Andrés Perea genera un recinto ajustado a los límites del solar, ya que con las condiciones de borde antes definidas, un edificio exento no iba a tener la presencia urbana adecuada para lo que requería una parroquia posconciliar. Así define una tapia que es el límite tras el que aloja todo el programa. A modo de monasterio medieval, o de domus ecclesiae de los primeros cristianos, este templo delimita un recinto en el que un jardín cerrado sirve de espacio de relación entre los fieles y de descanso del ritmo de la vida cotidiana. Al ingresar en él se entra en el tiempo propio de la celebración. El proyecto se define con tres elementos: un muro perimetral, que adopta la altura que requiere el programa; un cerramiento de vidrio interior, que define los límites de los espacios, con una altura constante; y una cubierta que se despliega entre ambos, y que aloja todo el edificio en su interior, bajo un único elemento. Se establece una topografía que muestra la intensidad del programa que ocurre bajo ella. Así en el interior del templo aumenta de altura conforme avanza hacia el altar, sobre el cual la cubierta alcanza la mayor cota de todo el recinto.

Perea propuso una arquitectura con un “lenguaje arquitectónico atípico como necesaria autonomía de significado del contenido del edificio”³⁷. Se

34 La disposición interna del templo tiene relación con las plantas en abanico que pudiera plantear Miguel Fisac, y la idea de crear un recinto cerrado para la relación de los fieles ya estaba presente en Nuestra Señora de la Luz de Fernández del Amo o en Santa Ana de Miguel Fisac. Plantear una cubierta que englobara todo el conjunto de un modo homogéneo lo emparenta con las obras religiosas de José Antonio Corrales en solitario.

35 “La calidad figurativa de un proyecto depende de la condición tecnológica con que se construye la forma y es, a su vez, un generador de forma en el terreno de la escala próxima.” PEREA, Andrés. Acerca de la calidad espacial, formal y figurativa. http://andrespereaarquitecto.com/esp/PAGINAS%20DE%20TEXTOS/VARIOS_acerca_de_la_calidad.html

36 Alejandro de la Sota. Entrevista firmada por Sara de la Mata y Enrique Sobejano para la revista Arquitectura, nº 283-283. mar-jun 1990, 161.

37 Memoria del concurso. PEREA, Andrés. Concurso Centro Parroquial. Tres

[6.63] A. Perea. Parroquia de Santa Teresa
Planta del conjunto. Concurso.

[6.64] A. Perea. Parroquia de Santa Teresa
Perspectiva del interior del templo. Concurso.

planteaba un templo definido exclusivamente por una escala familiar, adecuado a la nueva liturgia y a la nueva actitud que adoptaba la iglesia católica en relación con la sociedad³⁸. Ante la relevancia que se concede a la escala del espacio hay un elemento que ayuda a configurarla del modo adecuado.

- [6.63] La parte inferior de la cubierta tiene una cota constante y es la que define la escala del edificio³⁹. Está presente en todo el conjunto, ligeramente por encima de las cabezas de los fieles y permite una conexión visual entre todos los elementos. El espacio fluye libre bajo ese plano virtual y posibilita la relación entre el exterior, y el interior de las dependencias. En el interior
- [6.64] del templo se establece una tensión entre ese límite exterior y una franja de luz vertical y un lucernario en el punto más alto de la cubierta, que rompen la homogeneidad del conjunto y hacen que la atención de la asamblea se dirija hacia ese lugar.

Todo esto aparece en la propuesta ganadora del concurso, y se mantiene en la versión construida⁴⁰. Pese a que transcurrió casi una década entre la propuesta del concurso y la construcción del templo parroquial, el edificio definitivo mantiene gran parte de las virtudes del proyecto original. El proceso de proyecto adquiere entonces una gran importancia al conseguir encontrar los medios constructivos que trasladan de forma fiel las intuiciones que se proponían en la fase inicial. Como señala el propio Andrés Perea, “la calidad espacial, formal y figurativa no es el resultado de un hallazgo sino de un proceso de identificación, evaluación y revisión hasta alcanzar los niveles que acrediten la eficacia cultural del proyecto arquitectónico”⁴¹. Para potenciar las virtudes del espacio se reduce al máximo la paleta de materiales y de soluciones constructivas⁴². La propuesta en el concurso

Cantos (Madrid) El Croquis nº 0 (1982). p. 20-24

38 “Del mismo modo que forma y espacio no son causa efecto necesariamente, sino consecuencias reciprocas, la figuración arquitectónica puede preceder a la expresión de la forma o generarse simultáneamente con el modelado de aquella e incluso en el propio programa espacial.” PEREA, Andrés. *Acerca de la calidad espacial, formal y figurativa*.

39 La nueva posición del templo en la ciudad hace que sea equivocado recurrir a elementos simbólicos que compitan en altura con el entorno en el que se ubican. La escala del hombre pasa a ser la medida de la percepción del espacio, y en torno a ella se articula su significado. El hecho religioso se entiende como una actividad humana y de relación entre los fieles que se unen para celebrar. PEREA, Andrés. *Concurso Centro Parroquial*. El Croquis nº 0.

40 “Existen entre los suyos algunos trabajos a los que especialmente tengo un gran aprecio por su valor didáctico y por el riesgo asumido en su proceso. Uno de ellos, tal vez el que más, es el del Centro Parroquial de Tres Cantos, porque ha llegado finalmente a materializarse y permite verificar que no es solamente sobre el papel cuando han sabido manejarse con destreza los instrumentos de nuestra profesión.” VÉLEZ, Antonio. *La voluntaria órbita de un trabajo arquitectónico*.

41 PEREA, Andrés. *Acerca de la calidad espacial, formal y figurativa*

42 “Un proyecto que se enuncia, según mi criterio, con un fuerte e inequívoco objetivo conceptual en el manejo social o cultural del espacio. debe limitar notablemente la paleta constitutiva y las maneras en su manejo, no solo para no perturbar la jerarquía perceptiva, sino por no ‘saturar fatigosamente la función del espacio y forma arquitectónica. Cita de Andrés Perea.” PEREA ORTEGA, Andrés. *A manera*

[6.65] A. Perea. Parroquia de Santa Teresa
Planta del centro parroquial.

[6.66] A. Perea. Parroquia de Santa Teresa
Sección por el templo y la capilla de diario.

[6.67] A. Perea. Parroquia de Santa Teresa
Fotografía actual de la entrada al centro parroquial.

[6.68] A. Perea. Parroquia de Santa Teresa
Fotografía actual del interior del templo.

- tenía cierto carácter orgánico, donde salvo la línea que definía el contorno, y respetaba la geometría del solar, todos los límites de los espacios quedaban definidos con unas líneas quebradas que reflejaban la vibración con la que el espacio tensaba esos límites, tanto en su contorno en planta, [6.65] como en su traslación a las fachadas. En el proyecto los contornos están mas definidos, más controlados por la geometría, pero sin que esta sea una imposición para la fluidez de los espacios⁴³. Marcado el límite exterior por la forma del solar, la siguiente decisión proyectual es la definición de la línea de borde de la cubierta que, como se ha señalado anteriormente, fija la escala del conjunto. Esta línea es importante, ya que la cubierta quedará definida por una repetición homotética de la misma, como si se tratara de un levantamiento topográfico del elemento. Y con esta sencilla operación se construye el espacio. El muro exterior, construido con paneles prefabricados de hormigón y la cubierta tienen el mismo color, por lo que se perciben como un único elemento. La fachada se presenta como una piel tersa y curvada que acoge en su interior el edificio. Se puede reconocer la arquitectura posterior de Andrés Perea, más reconocible aún en el edificio de oficinas construido casi simultáneamente. La cubierta acoge al fiel desde la entrada y lo conduce al interior del edificio, donde le invita a recorrerlo. La estructura acompaña desde un segundo plano a la forma de la cubierta, ajustada al máximo para no interferir en la fluidez del espacio. Se materializa [6.67] en unos esbeltos pilares metálicos cilíndricos pintados en blanco, tras los que se coloca el cerramiento de vidrio sin carpintería. La mirada fluye libre por el interior del edificio, y permite una continuidad plenamente moderna entre el interior y el exterior. Frente al carácter estereotómico del templo de la Santísima Trinidad, que sólo se relaciona con el cielo, a través de la luz que accede a su interior, la iglesia de Santa Teresa tiene relación con la naturaleza, encuentra su prolongación en la misma. Se trata de un espacio tectónico en el que la materia se condensa en la estructura y organiza las relaciones de los elementos.
- [6.68] El espacio principal del templo favorece el carácter asambleario de la celebración. Se abre en abanico para rodear el presbiterio y dirigir su atención sobre el altar, foco principal de la liturgia, a la vez que permite las visiones cruzadas entre los fieles, para reconocerse en el otro y sentir la participación activa de la comunidad⁴⁴. La cubierta flota sobre el espacio de la asamblea y por su configuración se desmaterializa en el punto de mayor intensidad del templo, donde la luz cenital baña el muro testero del templo y el presbiterio. La figuras de Santa Teresa y del Resucitado, colocadas

de introducción. Re Revista de Edificación. nº 31-32 (2002) Universidad de Navarra. ETS de Arquitectura. Departamento de Edificación.

43 “La geometría no es una condición de la arquitectura, sino un ámbito en el que la obra se desenvuelve puesto que debe ser mensurable, debe poderse replantear y debe levantarse con una documentación expresada en el sistema diédrico. Pero no más ni menos que eso.” VÉLEZ, Antonio. La voluntaria órbita de un trabajo arquitectónico.

44 Observación de Valentín Berriochoa, codirector de la tesis del autor del artículo, sobre el carácter asambleario de la arquitectura religiosa contemporánea.

[6.69] A. Perea. Parroquia de Santa Teresa
Fotografía actual del interior del templo, desde una de las esquinas de la asamblea.

[6.70] A. Perea. Parroquia de Santa Teresa
Fotografía actual de la capilla del Santísimo. Este recinto no estaba previsto en el proyecto, es una modificación posterior que permite que se utilice como capilla de diario.

[6.71] A. Perea. Parroquia de Santa Teresa
Fotografía actual del interior del espacio de ampliación de la nave principal.

frente a la ranura vertical de luz, colaboran a este movimiento ascendente. La disposición de la planta permite que todos los focos litúrgicos se sitúen en el eje transversal del espacio, el que define el muro principal. La rigidez del muro posterior interrumpe este movimiento y se muestra como uno de los aspectos más desafortunados del proyecto. Cabe citar como ejemplo la iglesia de Santa Ana de Moratalaz, donde Miguel Fisac utilizó una planta en abanico, pero introdujo una serie de concavidades en el muro posterior para señalar la presencia de los focos litúrgicos, y así introducir una vibración en el espacio tras el presbiterio. Aquí el abanico llega a abrirse por completo,

[6.69] así que el muro posterior es completamente recto. Se potencia así el eje transvesal, pero la rigidez del elemento hace que la mirada choque contra él, sin posibilidad de que sea recogida y trasladada hacia otro lugar. Las visiones en diagonal del espacio son mucho más interesantes que la visión frontal en el eje longitudinal, el que la tradición ha marcado como el destacado. La distancia entre el cerramiento que define el espacio y el presbiterio es algo reducida y cierra el campo de visión, por lo que no se aprecia el

[6.70] templo en su conjunto, como sí sucede en las perspectivas diagonales. En esas vistas se comprende la comunicación entre el interior y el exterior del recinto, que es una de las mayores virtudes del proyecto.

Otro aspecto que no alcanza la intensidad deseada es la conexión entre el espacio principal y las capillas auxiliar y del santísimo. Aquí los arquitectos

[6.71] estiran al máximo la idea principal del proyecto y confían en la fluidez del espacio, pero los resultados conseguidos no están a la altura. Existe una separación física clara, no solo a través de los dos cerramientos de vidrio, sino que el vestíbulo, con una iluminación cenital propia, interrumpe la continuidad espacial. Desde la capilla auxiliar no se percibe correctamente el espacio principal, y los cerramientos de vidrio, practicables únicamente en las puertas de acceso, no colaboran a que esta se produzca.

Se trata en todo caso de una realización notable, en la que el riesgo asumido por los arquitectos consiguió un espacio ajeno a los vaivenes de las modas y estilos. Y en el que los posibles errores del proyecto son consecuencias de llevar al límite las operaciones definidas, al establecer un compromiso firme con las restricciones autoimpuestas. Se consigue así una arquitectura en la que la creación del espacio aparece en su máxima intensidad, estiradas al máximo las propiedades espaciales, constructivas, estructurales de los elementos que la conforman. El uso continuado del espacio, mantenido en condiciones muy similares a la que tuvo cuando fue finalizado, reafirman la calidad arquitectónica del edificio.

Estas fueron las únicas aportaciones de Andrés Perea a la arquitectura religiosa, y con ellas ayudó a volver a despertar el interés por el programa sacro. Los arquitectos que se acercaron al tema en los años posteriores tenían como ejemplo estas obras libres de prejuicios y ataduras con las convenciones del pasado. Confiaba en la capacidad de la arquitectura contemporánea de producir un templo adecuado para la celebración con un lenguaje arquitectónico alejado de la tradición. En los dos templos analizados la intervención se ha centrado en la creación de un espacio, con las herramientas propias del proyecto de arquitectura, sin referencias formales que la vinculen con la imagen cultural que existe sobre la tipología. Los dos proyectos responden a la escala pública y urbana, y generan un ámbito en la escala privada y próxima, con una continuidad entre ambos.

Perea añade a su labor proyectual la visión que le proporciona la investi-

[6.72] Luis Moreno Mansilla y Emilio Tuñón. Concurso del centro parroquial en Ademuz, Valencia (2002)
Maqueta de la propuesta.

[6.73] L. M. Mansilla y E. Tuñón. Parroquia en Ademuz
Esquema de usos de la propuesta.

[6.74] L. M. Mansilla y E. Tuñón. Parroquia en Ademuz
Croquis del exterior del centro parroquial y acceso al interior de la iglesia.

gación académica. Esto le permite tener siempre presente el compromiso con la innovación, necesario para producir una arquitectura que avance en paralelo a las exigencias de la sociedad.

6.10 CONCURSO DEL CENTRO PARROQUIAL EN ADEMUZ VALENCIA (2002) LUIS MORENO MANSILLA Y EMILIO TUÑÓN

[6.72] El centro parroquial forma parte del nuevo plan de construcción de templos del Arzobispado de Valencia, para cubrir las necesidades de los nuevos desarrollos del boom inmobiliario de finales de los años 90 y los primeros de la década del 2000. La parroquia se sitúa en el barrio de Campanar, que tradicionalmente había sido una zona de huertas, absorbidas por el crecimiento de la ciudad. El solar está en los límites del suelo urbano, cerca de las huertas que aún perviven en la zona, próximas al cauce del Turia.

Se convocó un concurso y la propuesta de Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla no fue la elegida, aunque es mucho más interesante que el templo finalmente construido.

[6.73] El solar en el que se localizaba el centro parroquial tenía una forma de trapecio rectángulo. Se encontraba rodeado de manzanas destinadas a bloques de viviendas con zonas comunes en el patio de manzana, y el lado corto del trapecio lindaba con la zona de aparcamiento de un importante hospital. Este hospital era la única edificación existente en la zona en el momento del concurso.

El centro parroquial estaba constituido por el templo, locales parroquiales y una residencia para sacerdotes. Mansilla y Tuñón plantearon una ocupación extensiva del solar, en la que todas las edificaciones quedan englobadas en un recinto común delimitado por un muro que recorre perimetralmente el solar, y comparten imagen exterior. El conjunto se articula desde una operación formal a priori. El templo tendría una planta de cruz griega⁴⁵ y alrededor de esa figura se organiza el resto de construcciones⁴⁶. El conjunto

[6.74] se articula en torno a patios a través de los que se iluminan los espacios e independizan los usos.

El templo se inserta en la zona irregular del trapecio, con el eje principal del espacio buscando la orientación tradicional este-oeste. Se accede al recinto del templo bajo el espacio destinado al coro, a los pies de la nave, a

45 “Una configuración tradicional que ha sido utilizada por la iglesia católica desde sus inicios, y que permite organizar el conjunto dotando al espacio de un alto contenido simbólico.” Nuevo Centro Parroquial de Ademuz. Mansilla + Tuñón Arquitectos. Sistema y Subjetividad. El Croquis 115/116 (II), 2003. 78

46 Otra interpretación señala que la forma es una excusa y no tanto una reinterpretación del tipo.

“Resulta significativo que estos arquitectos, que se han distinguido por un acercamiento al proyecto desde las figuras geométricas simples, más que sobre la reconsideración de los tipos en la historia, se refieran

con desarmante sencillez a la planta en cruz, exaltando el papel evocador del símbolo. Sin embargo, y aunque la solución litúrgica esté en perfecta consonancia con el espacio arquitectónico y con la dimensión identitaria del programa, no nos engañemos: muchos de los proyectos de Mansilla y Tuñón de esa época tienen forma de cruz” Fernández Cobián, E, y Della Longa, G. Muerte y resurrección de un arquetipo. La planta cruciforme en la arquitectura religiosa del siglo XX. *Arquiteturarevista* Vol. 8, n. 2, jul/diez 2012 p. 121-134,

[6.75] L. M. Mansilla y E. Tuñón. Parroquia en Ademuz.
Sección transversal y planta baja del centro parroquial.

[6.76] L. M. Mansilla y E. Tuñón. Parroquia en Ademuz.
Maqueta del interior de la propuesta. Detalle del presbiterio.

[6.74] L. M. Mansilla y E. Tuñón. Parroquia en Ademuz.
Croquis del exterior del centro parroquial y acceso al interior de la iglesia.

[6.77] L. M. Mansilla y E. Tuñón. Parroquia en Ademuz.
Fotomontaje del interior del templo.

través de un atrio cubierto. Aquí se dispone una gran puerta para entradas procesionales al templo, pero la entrada habitual se produce desde uno de los patios del complejo. Se genera un espacio de relación previo al acceso, protegido del exterior. El ingreso al interior de la iglesia se produce desde un lateral de la nave longitudinal, próximo al cruce con la nave transversal. Las dos naves tienen la misma altura y un techo plano, que permanece en penumbra porque no se perfora para iluminar el templo.

El presbiterio se dispone al fondo del espacio, en un amplio recinto que es iluminado desde un patio lateral abierto al sur. El altar se sitúa en una posición central, cerca del encuentro con la asamblea. Frente a la entrada de luz, a un lado del altar, se localiza el ambón, visible desde todos los puntos, y al lado opuesto la sede. La asamblea no rodea el presbiterio. Los bancos se disponen en bandas paralelas al eje longitudinal del espacio⁴⁷. Cada

- [6.75] uno de los laterales de la nave transversal se dedica a un foco litúrgico. La zona a la izquierda del altar está destinada al sagrario y la zona derecha destinada al baptisterio. En los extremos de la nave transversal se sitúan los confesionarios. Se destaca la importancia de cada momento de la liturgia al asignarle un espacio en el que desarrollarse. Con esta disposición de los focos litúrgicos se potencia el eje transversal del espacio. Un ventanal en
- [6.76] la zona superior de cada extremo de la nave transversal ilumina este eje y expande el espacio en esa dirección.

La iluminación del presbiterio, el sagrario y la fuente bautismal define una línea horizontal, que se sitúa ligeramente por encima de las cabezas de los fieles. Este gesto dota de escala humana al espacio y señala una línea de horizonte. Bajo la misma se encuentra la asamblea de fieles, vinculada a la tierra, y sobre ella se encuentra el cielo, fuente de luz que alberga la divinidad. El presbiterio recibe la luz de sur a través de un ventanal corrido en toda la profundidad del recinto. Se abre al exterior desde el plano horizontal. El sagrario y la fuente bautismal se iluminan en cambio cenitalmente. Se produce un retranqueo entre el plano que define la nave transversal y el plano en el que se aloja el sagrario o el que sirve de fondo a la pila. La

- [6.77] iluminación del sagrario es puntual y se concentra sobre este elemento, mientras que sobre el baptisterio es más difusa e ilumina el ámbito. En este espacio se marca un camino que comunica la fuente bautismal con el presbiterio, comunicados por una rampa. Se describe así el rito de ingreso en la comunidad. Sobre este espacio se coloca el campanario.

Todos los volúmenes del conjunto tienen la misma altura y el mismo tratamiento material. El sistema constructivo era similar al que empleaban Tuñón y Mansilla en esa época, muros y losas de hormigón armado blanco visto. La construcción se muestra al interior del espacio, que responde a la lógica estructural planteada.

Se pretendía que el color blanco del centro parroquial hiciera referencia a la arquitectura mediterránea, en la que los espacios interiores se iluminan a través de la luz reflejada en los patios en torno a los que se organizan. En

47 Mansilla y Tuñón tenían en esa época un sistema de representación gráfica para realizar perspectivas de interiores que se basaba en el uso de colores planos y elementos representativos de proyectos de otros arquitectos. En este caso, la bancada está tomada del interior de la iglesia de Santa María en Marco de Canaveses de Álvaro Siza, lo que puede ayudar a entender que ese proyecto era un referente claro a la hora de plantear esta propuesta.

[6.78] Jesús Leache y Fernando Tabuenca. Parroquia de San Jorge, Pamplona (2000-2008)
Fotografía aérea actual

[6.79] J. Leache y F. Tabuenca. Parroquia de San Jorge.
Esquemas de implantación urbana.

[6.80] J. Leache y F. Tabuenca. Parroquia de San Jorge.
Sección longitudinal y planta del complejo parroquial.

la región de Valencia también hubiera sido necesario referirse a la tradición cerámica de la zona para dotar de textura a los paramentos. Materialidad que refleja de un modo distinto la luz a como lo hace el revestimiento de cal⁴⁸.

6.11 PARROQUIA DE SAN JORGE, PAMPLONA (2000-2008) JESÚS LEACHE Y FERNANDO TABUENCA

- [6.78] El centro parroquial fue fruto de un concurso convocado por el Arzobispado de Pamplona-Tudela. El entorno del barrio de San Jorge se sitúa junto a las vías del tren, con bloques ordenados paralelos a la misma y otra serie de bloques perpendiculares a los mismos que crean espacio público entre ellos. En uno de esos espacios entre bloques de viviendas, desordenados y sin un referente claro sobre el que apoyarse, los arquitectos partían de la necesidad de mejorar y hacer comprensible el lugar en el que se asentaría el templo. “La propuesta del concurso se abordó con el firme propósito de que esta nueva dotación ayudara a organizar y a poner en medida y amabilizar el entorno urbano próximo”⁴⁹.
- [6.79] La primera solución que plantearon creaba una gran plaza en la que el templo servía de fondo y dignificaba el espacio. La ordenación establecía que el conjunto debía situarse en el centro del recinto, por lo que dicha ubicación supondría cambiar el planeamiento municipal, con el consiguiente retraso en el inicio del proceso. Pese a que se redactó un proyecto completo en la ubicación propuesta en el concurso, se decidió situar el conjunto donde establecía la normativa. El edificio ocupaba toda la profundidad del solar. Se dividía en dos bloques, uno destinado al templo, vinculado a la vía pública, y otro a los locales parroquiales y las viviendas de los sacerdotes, relacionado con la calle peatonal desde la que se accede a los soportales de las viviendas. Esta configuración hacía que se crearan dos plazas simétricas en las que el centro parroquial era un elemento destacado. Es por tanto que Leache y Tabuenca tomaron la decisión de que el atrio del conjunto, el que servía de relación entre la iglesia y la parroquia, pasara a ser un espacio que funcionara como unión entre las dos plazas, siendo un núcleo de relación entre el ámbito público y el ámbito privado. Que ese atrio fuera el centro del proyecto⁵⁰. Se resuelve el edificio desde su presencia urbana.
- [6.80] El solar se divide en tres partes. Una destinada al templo, que ocupa la mitad de la superficie, y la otra mitad se distribuye en partes iguales, una destinada al atrio y otra en la que se ubican los locales parroquiales en planta baja y primera y las viviendas en planta superior. Todo el conjunto se

48 Esta reflexión la hizo Siza en la iglesia en Canaveses. La capilla bautismal está revestida de azulejo color crema, y el mismo material se utiliza en como zócalo del presbiterio.

49 Jesús Leache. Iglesia y Centro Parroquial de San Jorge. Pamplona. Comunicación en el XXXVII CURSET Jornadas Internacionales sobre la Intervención en el Patrimonio Arquitectónico. Patrimonio sacro: Permanente innovación. Barcelona, 11-14 de diciembre de 2014

50 La ponencia en el Curset tenía por título “Brevísima historia de un atrio”. Este punto es clave en la resolución del centro parroquial.

[6.81] J. Leache y F. Tabuenca. Parroquia de San Jorge.
Fotografía del interior del atrio de relación.

[6.82] J. Leache y F. Tabuenca. Parroquia de San Jorge.
Fotografía de la vidriera situada a los pies del templo,
orientada al norte a través del atrio.

[6.83] [6.84] J. Leache y F. Tabuenca. Parroquia de San Jorge.
Fotografía del interior del templo. Nave principal y capilla del
Santísimo, con la pila bautismal junto a la entrada.

- engloba en una única envolvente, con la misma altura de cornisa salvo en el espacio sobre el presbiterio, que destaca en altura y sirve de fachada a la avenida principal. El edificio se muestra ciego al exterior, solo se abre en los accesos al atrio, y en unos huecos tras unas celosías en la parte trasera, destinada a las viviendas. Se muestra el carácter del recinto con dos hornacinas sobre las puertas a cada lado del atrio. En una de ellas se coloca
- [6.81] una cruz de bronce y en la otra se instala un campanario, con campanas procedentes de un templo desacralizado. Otra cruz de bronce se sitúa en la esquina superior de la fachada principal.
- Una vez en el interior del atrio, recorrido por una marquesina perimetral, se accede al templo. La marquesina perimetral tiene su continuación en el interior en el plano que define el coro sobre la entrada. El recinto de la iglesia es un cuadrado, con el presbiterio al fondo del espacio y la entrada en el lado opuesto. Queda definido por los muros de hormigón perimetrales, que conforman estructura y envolvente en la misma operación. La cubierta se apoya estos elementos y deja libre una franja sobre el presbiterio, que es empleada para situar un lucernario que baña de luz el espacio y resbala por el muro de fondo. Este lucernario se resuelve con una gran viga de canto de hormigón, apoyada en los muros laterales y que sirve para elevar la fuente de luz y que no se perciba desde el interior del templo. También ayuda a que aumente la altura de la fachada a la avenida principal y con ello se dignifique la presencia urbana del templo. Los vidrios del lucernario se disponen sobre unas vigas de madera laminada, que resuelven la estructura y el apoyo de los vidrios. La fachada al atrio se resuelve con una estructura
- [6.82] de pilares metálicos que sirve de soporte a la vidriera de alabastro sobre un entramado de muro cortina, que se coloca por encima del nivel del coro, y que, al estar orientada a norte, ilumina de forma uniforme la asamblea.
- [6.83] El ingreso se produce de modo frontal, por todo el frente de fachada. Y aunque la iglesia tiene una direccionalidad clara hacia el fondo del presbiterio, la anchura de la nave hace que se perciba como un espacio asambleario. La fuerte iluminación del santuario destaca sobre la penumbra de la asamblea. El altar ocupa una posición central, pero tanto el ambón como la sede tiene su espacio propio y pueden ser percibidos desde todo el recinto en el momento en el que la celebración se centra en ellos. El presbiterio se eleva siete peldaños sobre la nave, lo que establece una separación física entre este espacio y el asamblea. El modo de iluminar el presbiterio y la altura a la que se sitúa el mismo sobre la nave, así como la marcada dimensión transversal del espacio, recuerdan al proyecto de Alejandro de la Sota para un centro parroquial en Badajoz. Un referente no construido, pero que se mostraba válido una vez se había calmado el ánimo renovador del espacio religioso y se reflexionaba sobre lo conseguido hasta el momento.
- [6.84] El espacio del templo se desdobra, un recinto destinado a la celebración principal, y otro para la adoración a la Reserva Eucarística, la devoción privada, que se puede emplear como capilla de diario⁵¹. Ambos espacios comparten la sacristía, que está construida como un bloque exento, de un distinto material que el resto del interior. Sirve de retablo al sagrario en la

51 Esta disposición recuerda la iglesia de la Santísima Trinidad en Collado Villalba de Vicens y Ramos, aunque la capilla de diario se encuentra al lado opuesto. Las proporciones del espacio y el empleo del hormigón también son herederos de ese templo

[6.85] J. Leache y F. Tabuenca. Parroquia de San Jorge.
Fotografía de la fachada de la iglesia a la Avenida de San Jorge.

[6.86] [6.87] J. Leache y F. Tabuenca. Parroquia de San Jorge.
Fotografías de la fachadas del atrio, una con el campanario y
otra con una gran cruz

capilla de diario, situada en un nicho rojo, sobre fondo dorado. Se trata de dos espacios con similar configuración pero de distintas proporciones, lo que hace que su espacialidad sea diferente. Al ser una división de un recinto mayor, ambos comparten la iluminación cenital sobre el presbiterio y la vidriera de alabastro que baña tenuemente la nave. Pero el recinto principal tiene una proporción en la que la dimensión transversal prima sobre la vertical y la longitudinal, por lo que se entiende como un espacio en el que los fieles están reunidos en torno al altar. En cambio en la capilla de diario prima la direccionalidad hacia el presbiterio y la vertical del espacio. Esto favorece el recogimiento y el sentido de individualidad adecuado para la devoción privada. La fuente bautismal se sitúa a la entrada de esta nave lateral. Simboliza el ingreso en la comunidad y relaciona el sacramento del bautismo con la Reserva Eucarística. Su ubicación en este punto permite que exista un espacio para la celebración del bautismo, y recibe la luz de la vidriera de alabastro.

La división entre los dos ámbitos se produce con un muro que se sitúa entre ambos y deja libre la parte inferior para que se puedan comunicar, y así utilizarse de modo conjunto en las celebraciones de mayor afluencia. Sobre este muro apoyan las vigas metálicas de la cubierta, que descansan también en los muros perimetrales. Este elemento que divide los dos espacios es una pantalla de gran canto que se apoya en tres puntos: la fachada principal, el machón que separa el presbiterio de la sala principal del santuario de la capilla de diario, y sobre un cilindro de hormigón junto a la fachada del atrio. Este cilindro se relaciona visualmente con la escalera de caracol que asciende al coro y con la pila bautismal, otro cilindro de hormigón. Bajo esta pantalla se disponen unas cortinas automáticas que se recogen para que exista una continuidad visual y espacial entre los dos ámbitos.

Destaca la cuidada ejecución de los acabados del templo. Los muros de hormigón están constituidos por una doble hoja que alberga en su interior aislamiento térmico, y define tanto la fachada como el límite interior del espacio. El hormigón tiene un color terroso y una textura en la que se marcan las juntas horizontales del encofrado y las tablas del mismo dispuestas en vertical. Para esto se utilizó un hormigón autocompactante de gran fluidez, que permitía que se plasmara a la perfección el molde del encofrado. Posteriormente estas tablas se reutilizaron, con un tratamiento de barniz oscuro, para resolver el falso techo del templo. Por lo tanto el ritmo pautado de las tablas de madera de distinto grosor se repite en los muros y en el techo. Unas luminarias puntuales suspendidas del techo, señalan un cielo estrellado sobre la asamblea y reducen la escala de la nave. Estas luminarias también sirven para la megafonía. El pavimento es un terrazo oscuro de una impecable ejecución, como el resto del conjunto. Los bancos también se construyeron con las tablas del encofrado, y recibieron el mismo tratamiento oscuro que el falso cielo. Frente a la tonalidad oscura del suelo y del techo, destaca el muro iluminado tras el presbiterio. Este espacio abstracto tiene una presencia material rotunda que sirve de fondo neutro a la celebración de la misa y a las piezas de arte de cada uno de los focos litúrgicos. El altar, el ambón y la sede están contruidos en hormigón, con el mismo encofrado de tablas que los muros que conforman el espacio. También es de hormigón la pila bautismal, como se ha señalado más arriba. Se han reutilizado las imágenes de la Virgen y San Jorge que provenían de otras iglesias en desuso, y el espacio neutro les proporciona un fondo adecuado.

R. V. Molezún y J.A. Corrales
Jesús Maestro (1967)

R. V. Molezún y J.A. Corrales
María Inmaculada (1978)

J.A. Corrales
Resurrección Elviña (1974)

J.A. Corrales
Misericordia (1974)

J.A. Domínguez Salazar
Nuestra Señora Cielo (1971)

J.A. Domínguez Salazar
Nuestra Señora Moratalaz (1967)

A. Perea
Santa Tersa de Jesús (1993)

J. Leache y F. Tabuenca
San Jorge (2008)

M.e I. de las Casas
Santa Irene (1985)

E. Tuñón y L.M. Mansilla
San Josemaría (2002)

[7.1] José Luis Fernández del Amo. Parroquia de Nuestra Señora de la Luz, Madrid
Fotografía del interior del templo.

[7.2] Francisco Javier Sáenz de Oíza, Luis Laorga y Jorge Oteiza, Basílica de Aránzazu, Oñate.
Fotografía de la fachada principal.

7 DE LA ABSTRACCIÓN A LA REINTERPRETACIÓN DEL TIPO

“El otro parámetro del espacio arquitectónico en el que trabajaba Fernández del Amo, el espacio religioso, refleja con gran nitidez la dificultad que el arquitecto moderno tiene para configurar desde la abstracción espacial el valor simbólico en lo arquitectónico, y el esfuerzo que debe realizar para obtener desde la manipulación de la materia la cualidad del nuevo sentimiento del espacio. Esta dificultad trató de superarla recurriendo al lenguaje que le ofrecía la plástica moderna, lenguaje donde el sentimiento y la libertad de expresión se hacen más elocuentes y arriesgan con actitud más iconoclasta mayores aventuras innovadoras. En sus proyectos para las iglesias no excluiría, desde los primeros trazos, la seducción plástica de las incipientes vanguardias: artistas y artesanos incorporan sus gestos epigráficos en el muro, más como textura que como ornato descriptivo, superando en estas singulares aportaciones la dualidad entre arquitectura y decoración, entre estructura espacial y ambientación, dualidades que excluyen y disocian la realidad del espacio arquitectónico.”

Antonio Fernández Alba, sobre la arquitectura
de José Luis Fernández del Amo.

El movimiento litúrgico planteaba una búsqueda de lo esencial en la celebración. Los espacios pasaron a despojarse, hasta aparecer casi vacíos, reducidos sus elementos simbólicos al mínimo. Los elementos que aparecen en el templo son los que colaboran a generar el ambiente adecuado para la misa. De este modo se aprecia con mucha mayor intensidad su valor simbólico y se ayuda así al desarrollo del culto. Todo esto vino acompañado también de una nueva forma de aproximarse a la arquitectura, desde la economía de medios, con nuevos materiales y técnicas. Se buscaba la sinceridad constructiva y mediante una estudiada disposición de la luz se conseguían una abstracción y esencialidad que favorecían la integración de las artes en la concepción del espacio arquitectónico. Este trabajo conjunto entre arquitectos y artistas permitía devolver el significado al espacio y acercaba así a los fieles al lugar de culto. Se entendía que la arquitectura moderna podía ser el vehículo perfecto para lograr transmitir a través de la pureza de sus formas y de su esencialidad las nuevas exigencias espaciales. En los nuevos templos se buscaba un lugar donde desarrollar una nueva espiritualidad alejada de la espectacularidad y la ostentación.

El trabajo de Fernández del Amo es ejemplar en la integración de las artes.

- [7.1] La arquitectura recibe las obras de arte desde el primer momento de la concepción del espacio. Lograba así Fernández del Amo que sus obras fueran despojándose de las referencias formales a la tradición y que sin embargo siguieran cargadas de significado, y consiguiera así espacios profundos y adecuados para la celebración.

La integración del trabajo de los artistas recordaba que la arquitectura no es una labor personal, sino que es un trabajo común, en el que al arquitecto le corresponde canalizar el impulso de la comunidad que va a vivir ese espacio. Ya que los elementos simbólicos van a reducirse para alcanzar su mayor expresividad, deben integrarse en el proyecto desde el inicio del proceso, para permitir la creación de un ambiente que transmita el sentido litúrgico apropiado. La arquitectura es el marco en el que se desarrolla la celebración, y puede llegar a desaparecer para permitir que la liturgia sea la

- [7.2] verdadera protagonista del espacio.

[7.3] I. Vicens y J.A. Ramos. Parroquia de Santa Mónica, Rivas Vaciamadrid.
Fotografía del interior del templo.

[7.4] Álvaro Siza. Iglesia de Santa María, Marco de Canaveses.
Fotografía del interior, desde el eje longitudinal de la nave.

Esta integración de las artes tuvo uno de sus momentos de máximo esplendor en España en la basílica de Aránzazu, donde la incorporación de Jorge Oteiza al equipo de Sáenz de Oiza y Laorga transformó la concepción del espacio que originalmente se había planteado en el concurso. Pese a que la configuración del templo cumple con la tradición basilical del espacio religioso católico, y por tanto no innova tipológicamente en la organización del mismo, el arte que se incorpora al conjunto junto con la potencia del interior del templo hace que se sitúe entre las realizaciones más modernas de su época. El trabajo conjunto Eduardo Chillida, Xabier Álvarez de Eulate o Lucio Muñoz consiguió renovar la imagen que la iglesia proyectaba, incluso en contra de la opinión de la propia jerarquía, que hizo que los trabajos se retrasaran hasta su conclusión final en 1969, casi dos décadas después de la celebración del concurso.

- [7.3] Cuando Ignacio Vicens y José Antonio Ramos no han podido proyectar un espacio centralizado, acorde al que entienden que responde mejor a las determinaciones de la liturgia, han optado por poner el acento en la incorporación del arte contemporáneo para señalar el carácter sagrado del templo y destacar la carga simbólica. Sus iglesias en Rivas Vaciamadrid y Córdoba son templos de planta longitudinal, como la que les exige la jerarquía para que los fieles entiendan que hay una continuidad con las formas del pasado. Pero se apoyan en los artistas para reelaborar la imaginería tradicional desde una perspectiva moderna. Reinterpretan elementos importantes en la historia de la arquitectura religiosa, como el retablo o las bóvedas pintadas del barroco, para crear un espacio que se relacione con el tiempo en el que está construido.

Pero con el tiempo se han vuelto a recuperar las formas de la tradición y se han abandonado estos intentos de incorporación del arte contemporáneo a las iglesias. No se ha encontrado el modo de identificar al fiel con el espacio moderno. Incluso la arquitectura de Miguel Fisac, que tuvo relevancia en su época por la realización de templos, tuvo problemas de acogida en muchos casos por la falta de referencias formales a la tradición¹. Por eso hay otra línea de trabajo en la arquitectura religiosa que, en lugar de proponer una arquitectura sin referencias a la tradición, ha optado por actualizar las tipologías tradicionales incorporando elementos contemporáneos, tanto en la interpretación de la construcción como en la inclusión de las obras de arte. Se construyen así espacios modernos pero anclados en cierto modo en el imaginario colectivo.

Ahora se pretende analizar cómo desde una reinterpretación de los modelos tradicionales se consiguen espacios propios de nuestro tiempo. Esta depuración formal permite que se salvaguarden los elementos del tipo que son más señalados y condensan todo el significado en los que permanecen.

- [7.4] Se produce una mirada hacia la arquitectura popular, como la que propone

1 “La polémica surgida en torno a este templo (la iglesia del teologado de San Pedro Mártir en Alcobendas) se generalizó, llegando a tal punto que, durante un tiempo, los dominios ofrecieron un libro de reclamaciones para que cualquier fiel pudiese expresar por escrito su opinión. No obstante, la postura del público volvió a ser muy importante para el desarrollo de la arquitectura religiosa en España. (...) la sociedad establecería esta obra como el paradigma de iglesia moderna e inconcluso de toda la nueva arquitectura” Fernández Cobián, Esteban. *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*. 294.

Sección transversal hacia el altar
Cross section towards the altar

17.51 17.61 Á. Siza. Iglesia en Marco de Canaveses.
Sección transversal y planta del templo.

Álvaro Siza en la iglesia de Santa María en Marco de Canaveses, o hacia una reinterpretación que introduzca nuevos lenguajes para una propuesta tipológica tradicional.

“En un edificio tan emblemático como es una iglesia, Alvaro Siza busca la conciliación entre contenido simbólico y lenguaje abstracto, otorgando la primacía al espacio como ente definido con precisión, pero dotándolo de una condición desmaterializada, desvelada por la luz. Se manifiesta, de este modo, una espiritualidad no explícita, sino marcada por la intensidad conferida al espacio que, en sí mismo, se convierte en metáfora evocadora.”²

Rafael Moneo entendía, a la hora de afrontar el encargo de la Catedral de Los Ángeles, que era preciso conectar con la historia de los espacios sagrados. Que quería “una iglesia que pareciera una iglesia”³. Para eso se apoyó en su memoria de las mejores realizaciones de la tipología, y en los aspectos en los que había destacado cada una.

Álvaro Siza reacciona de un modo parecido. Propone una planta longitudinal para “no perder algo que se ha ido madurando durante siglos.”⁴ Considera que ni la propia jerarquía de la Iglesia católica tiene claro hacia donde debe avanzar el espacio de celebración, por lo que opta por una abstracción del mismo. Era importante la dimensión longitudinal del espacio así como la vertical. Ya que los medios no permitían la construcción de un templo de gran altura, introduce una serie de elementos que creaban visualmente la sensación de verticalidad, como la puerta y las curvas en el fondo del espacio. Pero Siza no se limita a crear un espacio longitudinal estático. La curvatura hacia el interior de uno de los muros del templo hace que la mirada no se dirija a lo largo del eje principal, sino que gira y se eleva hacia la luz que se introduce en la parte superior de ese muro. Luz que cualifica el techo y que se tensa en diagonal con el hueco longitudinal abierto en la parte baja del muro opuesto. Se produce así un juego visual que hace se alteren los significados tradicionales de los elementos del edificio⁵.

Señalaba Miguel Ángel Baldellou que las mejores iglesias proyectadas en la segunda mitad del siglo XX habían sido las que se habían despojado

2 Enrique de Teresa, Complejo Parroquial en Marco de Canaveses. En: Tránsitos de La Forma: Presencia de Le Corbusier En La Obra de Stirling Y Siza, Arquíthesis (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007). 205

3 “Era difícil para mí pensar en hacer una Catedral sin ciertas resonancias históricas. La religión tiene que ver con la historia: es algo que hemos recibido. Prestar atención a los símbolos establecidos tiene sentido. No estamos hablando de la actitud, más bien panteísta, de evitar el contacto con los símbolos conocidos. Casi al contrario. Queríamos que de algún modo la iglesia pareciera una iglesia.” William J.R. Curtis, 1999. Una conversación con Rafael Moneo. El Croquis 98: 25

4 Entrevista de E. Fernández Cobián y G. della Longa a Álvaro Siza sobre la iglesia de Santa María en Marco de Canaveses. En: Esteban Fernández Cobián (ed), Arquitecturas de Lo Sagrado (Oleiros (A Coruña): Netbiblo, 2009). 209

5 “No existe en su obra una definición formal despojada de sentido, nada que alien-te la mera sorpresa visual; aunque tampoco se trata de mostrar lo que las cosas son en sí mismas, o la capacidad que tienen para llegar a ser lo que son en función ileso lógica constructiva, de sus mecanismos compositivos, etc., sino de hacernos comprender que —debido al modo en que la arquitectura se nos presenta— espacios, formas y lugares poseen un sentido y una dimensión inesperada, sobre todo si los miramos de una manera diferente.” Teresa, E. Tránsitos de La Forma: Presencia de Le Corbusier En La Obra de Stirling Y Siza, Arquíthesis (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007). 208

[7.7] | Juan Carlos Sancho y Sol Madrideojos.
Capilla en Valdeacerón, Ciudad Real.
Fotografía interior.

[7.8] | J.C. Sancho y S. Madrideojos. Iglesia parroquial en La
Tenería, Pinto (2006)
Maqueta del templo.

de todo interés por el expresionismo formal. En esta investigación se ha seguido esta indicación de Baldellou para centrarla en este tipo de templos, que por otra parte han sido los más comunes en la arquitectura religiosa española. El expresionismo de Dominikus Böhm no tuvo predicamento dentro de los arquitectos españoles, en gran parte debido a la falta de medios para construir formas complejas. Sí se puede apreciar la influencia de la obra de Reima y Raili Pietilä, principalmente la iglesia en Kaleva, en el santuario de Collevaleza de Julio Lafuente y posteriormente en la obra de Rafael Moneo.

[7.7] Pero dentro de esa contención formal, han surgido experimentos formales como los planteados por Juan Carlos Sancho y Sol Madrdejos, que, encuadrados en su investigación espacial sobre la utilización del pliegue, han producido una de las obras más destacadas de la producción religiosa española, incluso europea, y que ha sido la capilla de Valdeacerón. Un pequeño recinto de oración en el que una serie de manipulaciones en un plano de hormigón (corte y pliegue) generan un ámbito especial en el que la luz y la materia se unen en un espacio esencial pero cargado de emoción. Los planos inclinados modulan el interior y dirigen la mirada y la luz hacia la cruz

[7.8] que se coloca en el muro desnudo de hormigón. Han tratado de trasladar esa operación a templos parroquiales, en los que la experimentación con el pliegue queda limitada a la cubierta y techo de un edificio contenido en un prisma rectangular. La forma de ingresar en el espacio de la iglesia, la distinta configuración que adoptan el espacio principal y la capilla de diario, con los pliegues de la cubierta dispuestos para orientar la mirada y dirigir la atención hacia el punto de mayor intensidad del espacio.

Un modo de aproximarse a la construcción de templos parte de la manipulación de elementos tradicionales para aportar una mirada contemporánea sobre el espacio religioso. En el caso de Sancho y Madrdejos, manipulaban la cubierta pero mantenían una organización convencional en el plano del suelo. Otras operaciones buscan tomar los elementos decorativos, como el retablo o las vidrieras para volver a producirlos desde la perspectiva actual. Es un modo similar al que emplearan Emilio Tuñón y Luis Moreno Mansilla en el MUSAC de León, donde “trataban de ver lo antiguo a través de la pupila de la época⁶” Tomaban un elemento de la historia de la ciudad y lo trataban “en un proceso de abstracción, de mirada fría o ausente, que lo alejaba de la forma” para configurar la imagen del edificio. Se trata de una decisión ajena a priori y ajena al lugar, pero que permite establecer las normas sobre las que va a descascar la lógica interna del proyecto.

6 Tuñón, E. y Moreno Mansilla, L. “El rostro de lo colectivo” En: MUSAC. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. El edificio. (León: MUSAC, Actar. 2004) 18

7.1 JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DEL AMO EL VALOR SIMBÓLICO DESDE LA ABSTRACCIÓN

«Sólo hay una arquitectura: la que sirve al hombre. Pero tenemos el deber, la responsabilidad de hacer que ese hombre quiera vivir mejor. Que la arquitectura le asista en una auténtica superación: la casa, el taller, la escuela, la iglesia, la ciudad. Desde dentro y por de fuera; desde el urbanismo a la interioridad.»

Noción de arquitectura. José Luis Fernández del Amo. 3 de noviembre de 1961

Plantear un estudio de la figura de José Luis Fernández del Amo que disocie su obra arquitectónica de su labor como impulsor de la renovación de las artes plásticas sería incompleto, pues unida a la importancia de su trabajo como arquitecto, estaba una actitud combativa en la promoción y desarrollo del arte contemporáneo en España. Fue un firme defensor de que la arquitectura y el arte han de servir a la sociedad, y que ambos deben ser los propios de la época en la que se desarrollan.

Antonio Fernández Alba recordaba que tuvo “el talante más abierto de las gentes que deseaban participar en la reconstrucción de una cultura común y ajustar el país a las demandas de una modernidad truncada. Para ello no le faltó comprensión suficiente en los períodos ingratos y tolerancia intelectual para integrar las diferencias o las disidencias. Abierto a todo gesto y dispuesto siempre a romper cualquier convención.”

Pese a ocupar puestos de relevancia dentro de la administración durante la dictadura, su discurso es más cercano a sectores que se oponían al discurso oficial. Su talante es más próximo a los postulados del grupo El Paso, al que ayudó a su desarrollo con exposiciones en el Museo, que con los organismos que impidieron la integración de España en el circuito del arte contemporáneo.

Fernández del Amo y sus compañeros de promoción asumieron la responsabilidad de retomar los postulados de la arquitectura moderna, pero no formaron un grupo homogéneo, sino que cada uno inició una línea de trabajo particular. Así lo señala Antón Capitel:

«Cuando los miembros de la generación de Moneo se oponen al Estilo Internacional lo hacen, principalmente, por tres vías. Una de ellas será el estricto seguimiento aaltiano, ensayado a veces, aunque poco importante. Otra, mucho más básica, se constituyó mediante los calores de la arquitectura histórica y de la tradición popular transformados hacia una clave moderna y orgánica, esto es, donde interviene el eco de las arquitecturas o de las ideas de arquitectos como Aalto, Wright y el Utzon más moderado, que ya refieren a tales modelos. Esta versión la iniciaría Fernández Alba (un antecedente de esta actitud era gran parte de la obra de Fernández del Amo)»

[7.9] [7.10] Manuel Ángeles Ortiz. Sin título, 1929-33
Inauguración del Pabellón Alemán en la Exposición Internacional de Barcelona 1929.

[7.11] R. Vázquez Molezún. Anteproyecto para un Museo de Arte Contemporáneo. 1953
No construido.

[7.12] L. Moya. Reforma del ala sur de la Biblioteca Nacional para Museo de Arte Moderno (1934)

7.1.1 SALA DE EXPOSICIONES DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO, MADRID (1953)

Fernández del Amo recordaba la sorpresa que le causó como estudiante de arquitectura la visita a una exposición del artista Manuel Ángeles Ortiz, aún dentro de la modestia de la misma, equivalente a la producida por el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe. La agitación social que produjo colaboró a fijar en él el interés por el arte contemporáneo. Fue una ocasión de comprobar de primera mano los movimientos de vanguardia de los que en España simplemente se tenían referencias a través de las crónicas de la prensa.

En 1949 dirigió una dura carta al Director del Museo de Arte Moderno, alegando que la institución que representa, tal y como estaba planteada, no tenía interés alguno. Lamentaba que el Museo no recogiera la herencia de Goya, e impulsara su legado de modernidad. Denunciaba que se había promocionado a una generación de artistas involucionistas. Mientras que las salas del extranjero se llenaban de la obra de los artistas expatriados, cuyas investigaciones eran la génesis de todo el arte contemporáneo internacional. Señalaba que el respeto a la tradición no debía conducir a un casticismo que perpetuara lo anecdótico, que excluyera el aire fresco de la vida que seguía fuera de las paredes del Museo. Se debía tratar de una vuelta al origen, pero para recuperar los valores esenciales. Propone partir de cero, “hagamos un edificio nuevo, fiel a la era del arte que ha de cobijar, ¡Por Dios, sin chapiteles!”

El nombramiento de Ruiz-Giménez como ministro de Educación en 1952 permite su designación como director del recién creado Museo Nacional de Arte Contemporáneo, escindido del Museo de Arte Moderno.

En la Memoria Fundacional que redactó tras ser designado director, propuso la línea que se debería seguir para la promoción del Museo, y las adquisiciones adecuadas para crear una colección a la altura de las principales del mundo.

El Museo se alojaría temporalmente en el edificio de la Biblioteca Nacional, junto a las salas dedicadas al extinguido Museo de Arte Moderno. Pese a que en 1953 se premia con el Premio Nacional de Arquitectura el proyecto de Ramón Vázquez Molezún para el nuevo Museo de Arte Contemporáneo, Fernández del Amo tenía claro que no contaría con el apoyo necesario para la que la propuesta llegara a buen término.

Luis Moya, designado arquitecto conservador de la Biblioteca Nacional en 1930, había proyectado una reforma del ala sur, pero se puede apreciar en los planos que no planteaba una modificación sustancial en el modo de entender y vivir el espacio, que en líneas generales no alteraba la disposición clásica del edificio original. La iluminación se confiaba a los grandes ventanales existentes, y el recorrido de la exposición era lineal, acompañaba al eje longitudinal de las salas. Es significativo del modo de entender la arquitectura y la intervención en un edificio histórico de Luis Moya, que ocupara el perímetro del patio y generara un nuevo patio homotético del existente, alrededor del cual se organizan los despachos de directivos, secretarías y personal vario a servicio del museo, que ocupan casi tanto espacio como el destinado a exposiciones.

Fernández del Amo proyectó la reforma de ese mismo patio de la Biblioteca

[7.13] J. L. Fernández del Amo. Reforma de un patio de la Biblioteca Nacional para instalación provisional del Museo de Arte Contemporáneo, Madrid (1954-56)
Planta, sección y detalle.

[7.14] J. L. Fernández del Amo. Museo de Arte Contemporáneo.
Fotografía del interior de la sala.

Nacional como Sala de Exposiciones. En el edificio ya se alojaba con anterioridad el Museo de Arte Moderno. El nuevo museo trata de diferenciarse de ese espacio, por lo que se opta por ampliar del único modo posible el ya exiguo espacio existente en el edificio. Por otra parte, los medios disponibles eran muy limitados, por lo que se hubo de diseñar una actuación que permitiera gastar lo mínimo imprescindible y así destinar el resto de fondos a la adquisición de obras de arte.

Se tenía que contentar con una sala para exponer de forma rotativa los fondos que el Museo fuera adquiriendo. De este modo el museo no se limitaba a exponer sus colecciones, sino que era entendido como un mecanismo de difusión del arte contemporáneo.

- [7.13] Frente a la gran cantidad de espacio que la reforma de Moya dedicaba a espacios servidores, sorprende que la propuesta de Fernández del Amo se concentre en lo esencial: una gran sala de exposiciones, y otra destinada al mismo tiempo a biblioteca, despacho del director, sala de juntas y de recibir. La reforma consistió en cubrir el patio suroeste de la Biblioteca. La coronación de esa cubierta disponía de un lucernario que permitía iluminar el espacio interior. Mediante una estructura metálica se generó un falso techo de celosía de escayola que permitía la iluminación uniforme, propia de una sala de exposiciones. Este falso techo que situó a una altura que conseguía un espacio con unas proporciones que evitaban una escala monumental. En el interior de ese patio Fernández del Amo trasdosó con una sencilla fábrica de ladrillo la fachada existente. Con este mecanismo permitía el paso de las instalaciones que fueran necesarias y respetaba la fachada existente, sin modificar su disposición. Un cuadrado perfecto definido por el lienzo de la fábrica de ladrillo sin revestir. Éste creaba un fondo uniforme para la exposición de las obras seleccionadas. El pavimento de baldosas de terrazo de un color neutro que también contribuía a la generación de ese ambiente propicio para la contemplación del arte contemporáneo.

- [7.14] La disposición de las entradas al recinto, situadas en las esquinas del patio hablaba de una nueva forma de entender el espacio expositivo, alejada de las reglas de composición académicas y más próximas a la nueva sensibilidad contemporánea. Ya no se trata de recorrer el espacio de forma axial, sino que se permite un desplazamiento más libre, en función del diseño de la exposición y de la colocación de los paneles y piezas dentro del espacio. A su vez se visualiza el espacio de modo diagonal. Esta forma de acceder al interior de la sala, tangente al perímetro de la misma acerca al visitante a la textura material propia de la fábrica de ladrillo, de forma que se le concede importancia como un elemento más en la configuración del espacio. Fernández del Amo creó un ámbito en el que introdujo la modernidad desde lo imprescindible, desde el tratamiento directo y sencillo de la construcción. Hizo del defecto una virtud y logró potenciar las cualidades del espacio a partir de los mínimos elementos y la estricta economía. A través de la esencialidad que defiende el arte abstracto logró un espacio moderno, en el que la cuidada iluminación cenital, la ligereza y la movilidad de los paneles expositivos, conseguían las óptimas condiciones para apreciar el arte del momento en un ambiente propio de la época. El protagonista de la arquitectura era la luz, al igual que en sus futuras obras religiosas. A lo largo de 1956 y 1957 se organizan varias exposiciones en estas sa-

las, que reciben el elogio unánime tanto de artistas como de arquitectos. Pero se da la paradoja que la inauguración oficial del mismo, postergada mientras se intentan hacer gestiones para adquirir fondos que justificaran la existencia del Museo, se produjo una vez destituido como director.

Era firme el compromiso de Fernández del Amo con una forma moderna de entender la arquitectura, con la suficiente mano izquierda para adaptarla a los medios disponibles y a los modos de construcción más adecuados a su incorporación a la ciudad existente. Se integra así en el grupo de arquitectos de su generación, muchos de ellos de la misma promoción, la primera tras la Guerra, que se apartaron de la línea oficialista e interpretaron los principios del Movimiento Moderno a través de la tradición local. La sinceridad en el trato de los materiales, el respeto por el edificio histórico, sobre el que se interviene sin apenas dejar huella sobre él, señalaban un nuevo camino sobre el que cimentar la reconstrucción de la modernidad.

Pese al carácter oficial de su puesto, el arquitecto siempre trabajó al margen de los estamentos dirigentes y, desde luego, sin el apoyo institucional que hubiera sido necesario. Ese hecho no le impidió mantener la integridad de su discurso y su firme apuesta por el arte y la arquitectura comprometida, en el que el primer lugar lo ocupan las personas que van a ser protagonistas de esos espacios.

Este espacio quedó dismantelado en las recientes reformas de la Biblioteca Nacional, innecesario ya tras la creación en 1971 del Museo Español de Arte Contemporáneo en la Ciudad Universitaria, y la posterior del Centro de Arte Reina Sofía a finales de los 80.

Pero las fotografías que Kindel realizó de los espacios nos permiten apreciar que esa sala no desentonaría en ningún museo internacional contemporáneo. La escasez de medios no impidió, sino que todo lo contrario, logró, un espacio por ello intemporal, alejado de las modas y eficaz en su función.

El compromiso de Fernández del Amo con la importancia del arte abstracto estaba presente desde los inicios de su carrera, y esa lucha por su integración y su comprensión por parte de la sociedad haría evolucionar su arquitectura hacia la máxima esencialidad

«El arte abstracto le ha ganado al arte su más radical formulación, la más ancha perspectiva. Tal fraude se había hecho del arte, que se hacía pasar como arte lo que no era ya más que literatura, sentimiento, habilidad, festín de los sentidos, vicio en la mano del oficio. Yo he asistido al triste sepelio del arte en jurados nacionales, donde se hacían consideraciones de todo género, hasta apreciaciones de senil erotismo, sin emitir ni el más elemental juicio de orden puramente plástico: Parecía agotado el arte en su propia gloira. Como a los césares, se le preparaba el derrumbamiento con el halago de todas las humanas debilidades. El arte abstracto no tolera concesión alguna a valor que caiga fuera del arte.

Al cabo de los treinta años de obstinada invención, se abre el tiempo a la multiplicación sin límites. Nosotros, aquí reunidos, con la medida y la avidez de la inteligencia, vamos a fijar ese destino, esa pasión de porvenir que despertó el arte abstracto.»¹

1 Fernández del Amo, J.L. 1953. "Presencia del arte abstracto" Palabras pronunciadas en la apertura del Curso de Arte Abstracto en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo. Santander) En: Palabra y obra. Escritos reunidos. 146-147

[7.15] J. L. Fernández del Amo. Plantas de las iglesias construidas en los pueblos de colonización.

7.1.2 COMPLEJO PARROQUIAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA LUZ, MADRID (1967-69)

«He aquí las premisas de un nuevo y auténtico arte nuevo y auténtico arte religioso, mejor diríamos de una nueva arquitectura de la liturgia, integrando artes y oficios en orden al culto. El artista ha de colaborar con su obra a la renovación de la liturgia. Pero sépase que ha de ser la obra de arte y no tan tristes simulacros, quien resuelva el templo su total eficacia para que la liturgia sea vivida.»

Diez años después de ser destituido como director, solicitó una excedencia en el Instituto Nacional de Colonización, y se centró en el proyecto de una iglesia en Madrid, en la que definió su obra más madura, síntesis de la evolución de sus obras religiosas, Nuestra Señora de la Luz.

Fernández del Amo participaba, ya desde joven, del espíritu renovador que predicaba el movimiento litúrgico en torno a Romano Guardini, y cuyas propuestas acabaron recogidas en gran parte en las disposiciones del Concilio Vaticano II. Fue una figura compleja, propia de la época. Compaginaba su profunda fe religiosa, cercana a los planteamientos de Romano Guardini y Unamuno, con una fuerte vocación intelectual, que incluía lecturas de Ortega, la Generación del 98 y los clásicos. Todo unido a una incansable curiosidad por las últimas manifestaciones artísticas y su vinculación con la sociedad (“Lo nuevo – pasa en la música y en la pintura – siempre es extraño... no es fácil advertir la hermosura al primer golpe”) Ninguno de los bandos enfrentados en la Guerra Civil es plenamente el suyo, y esto marcará su espíritu integrador.

En su etapa como estudiante se movió en círculos próximos al Opus Dei, pero no coincidía con su modo de entender la renovación de la liturgia. Durante la Guerra Civil, en la Navidad de 1938 en Pamplona, se comprometió a diseñar un cáliz para San Josemaría Escrivá de Balaguer, pero fue rechazado por su modernidad. Esto supuso su alejamiento de esta congregación, que luego pasó a formar parte de los grupos de decisión durante la segunda etapa de la dictadura.

Una vez finalizada la carrera, Fernández del Amo comenzó a trabajar en la reconstrucción de los pueblos de Andalucía destruidos por la contienda, pero era consciente de que su labor no debía limitarse a la simple solución del problema físico sino que debía añadir una reparación del alma, que él entendía se producía a través del fomento de las artes plásticas.

Su obra religiosa fue realizada al margen de las principales actuaciones de la jerarquía del momento. Quedó fuera tanto de la fuerte apuesta renovadora promovida en la diócesis de Vitoria, que dio lugar a obras importantes de Javier Carvajal, José María García de Paredes y Miguel Fisac, como de la gran cantidad de iglesias que se realizaron en Madrid bajo el mandato del arzobispo Casimiro Morcillo.

- [7.15] Eso no impide que sus obras para el Instituto Nacional de Colonización sean algunas de las más importantes realizaciones dentro del ámbito de la arquitectura religiosa. Tampoco que sea la principal figura dentro de la integración del arte contemporáneo en las iglesias, así como de su aceptación por parte de los fieles, incluso antes de que lo hiciera la jerarquía. Es importante señalar la trascendencia que tuvieron los encargos que a través del INC se hacían a los artistas plásticos. Como comentaba Eduardo Chill-

17.161 J. L. Fernández del Amo. Complejo parroquial de Nuestra Señora de la Luz, Madrid (1967-69)
Fotografía aérea actual.

[7.17] J. L. Fernández del Amo. Parroquia de N. S. de la Luz.
Croquis de la primera propuesta del proyecto. (Enero 1967)
Sección transversal y dos versiones de la planta.

da, esos trabajos les facilitaban unos ingresos que permitían que pudieran comenzar a vivir del trabajo en el que tanto creían.

Si se analizan las iglesias que proyectó se puede comprobar la evolución de esos espacios, desde la disposición más tradicional, como en Vegaviana o Villalba de Calatrava, hasta los más cercanos a las corrientes renovadoras previas al concilio, como Cañada de Agra o Puebla de Vúcar, que anticipan las soluciones adoptadas en la capilla del Seminario Hispanoamericano o Nuestra Señora de la Luz.

- [7.16] El solar se inserta en el límite norte de una colonia de viviendas unifamiliares de poca altura del primer tercio del siglo XX, donde la ordenación se transforma y pasa a ser de bloques de viviendas en altura, dispuestos en amplias parcelas con zonas verdes entre ellos. En el momento de la construcción del templo se estaba desarrollando la urbanización y comenzaba la construcción de los primeros edificios. Fernández del Amo resuelve el conjunto ajustando la escala a la de las viviendas unifamiliares. Ya que el templo va a ser contemplado desde la altura de los nuevos bloques, cuida la imagen de la cubierta, que pasa a ser protagonista.

Desde las primeras versiones del proyecto la parroquia es un complejo articulado en torno a un patio. En torno a ese claustro ajardinado se articulan los distintos espacios del conjunto y se crea un filtro que permite adecuar el ritmo de vida exterior al propio del ámbito de celebración. En los croquis iniciales ya queda establecida la ordenación general del conjunto. El solar se divide en dos mitades, con el templo a la izquierda, el patio cuadrado en el centro y el bloque de locales parroquiales y las viviendas de los sacerdotes rodeando el patio y definiendo la esquina derecha del solar. También está definida la posición del campanario, en la esquina del atrio opuesta más alejada de la entrada y de la iglesia.

Se preveía un garaje en planta sótano, por lo que su entrada, desde el extremo izquierdo del solar, junto al lindero oeste, condicionaba la disposición de los espacios que se situarían sobre la rampa de acceso. Finalmente no se construyó el sótano, pero se respetó un retranqueo lateral respecto a la edificación colindante.

- [7.17] La planta del templo es un cuadrado en el que se sitúan, de modo casi diferenciado, la asamblea y el presbiterio. Fernández del Amo entendió que la celebración pasaba a tener un carácter participativo, en el que los fieles en comunidad se reúnen a escuchar la Palabra de Dios y a celebrar la eucaristía. y aunque el altar es el centro de gravedad de la iglesia, se desplaza levemente, permite que el todos los elementos del presbiterio (altar, sede y ambón) estén alrededor del eje principal de la composición, pero sin llegar a ocuparlo. Todo esto ya aparece en esos primeros croquis, lo que señala lo asumido que el arquitecto tenía el sentido litúrgico del espacio.

El recinto queda definido por la fábrica de ladrillo exterior, que define los volúmenes principales de las distintas dependencias. La estructura portante se transforma en pilares metálicos cruciformes en las zonas vinculadas a los espacios de circulación y zonas de menor altura. La cubierta tiene una estructura de cerchas metálicas que se ocultan tras el revestimiento interior del techo suspendido. En el cuerpo de viviendas y locales parroquiales la estructura perimetral se confía a los muros de ladrillo y con una línea intermedia de pilares metálicos.

Las variaciones que se introducirán en el proyecto están referidas principal-

[7.18] J. L. Fernández del Amo. Parroquia de N. S. de la Luz. Croquis de la segunda propuesta del proyecto. (Enero 1967)
Planta general del conjunto.

[7.19] J. L. Fernández del Amo. Parroquia de N. S. de la Luz. Croquis de la tercera propuesta del proyecto. (Marzo 1967)
Sección transversal, alzado y planta general del conjunto.

mente a la disposición del templo dentro del espacio que tiene asignado en el conjunto.

En la primera versión del proyecto el espacio se encuentra orientado hacia la medianera del fondo del solar. Se accedía al interior del templo desde uno de los laterales, en perpendicular al eje longitudinal del espacio que establece el presbiterio. Esta configuración es similar a la propuesta por Rodolfo García-Pablos en la iglesia de San Francisco Javier. A los pies de la nave, en la fachada del templo y junto a la entrada, se sitúa el baptisterio, con acceso independiente desde el atrio. Junto a él se disponen los confesionarios. En el extremo opuesto al atrio, en la medianera lateral de la parcela, se encuentra la capilla del sagrario. Estos espacios se disponen en una suerte de deambulatorio alrededor de la nave y tienen una altura inferior, acorde a funciones que exigen una escala más personal. Esta ordenación del espacio interior situaba junto a la entrada el baptisterio, pero alejaba la capilla del Santísimo, lo que dificultaba su uso como capilla de diario.

Ya se plantean la cubierta piramidal y el falso techo que descuelga hacia el presbiterio como dos elementos simétricos respecto al plano horizontal. La iluminación de los espacios secundarios se plantea con pequeños lucernarios sobre la cubierta plana.

También se aprecia el pliegue en el muro de fondo tras el presbiterio que prevé la colocación de una imagen de la Virgen. Esta imagen se sitúa a un lado del santuario, y al lado opuesto el órgano, vinculado al coro y a la posición del ambón, destacando la importancia de la liturgia de la Palabra.

- [7.18] En la segunda versión del proyecto ya aparece la nave con la orientación definitiva. El presbiterio se dispone enfrente a la entrada. El templo se ha separado del lindero lateral. Se preserva así la zona más sagrada de la iglesia del contacto con otras edificaciones. Se accede desde todo el frente que ofrece el templo al atrio, a través de tres puertas, una de ellas en el eje principal del espacio, en el que se sitúa el santuario. Este eje tiene su continuación al exterior en uno de los laterales del claustro. Esta línea que establece una dirección principal en todo el recinto se encuentra desplazada del centro físico de la parcela. Hay que realizar un movimiento alrededor del patio interior para acceder a ella. Se evita la frontalidad tradicional en los templos del pasado. La entrada principal se produce directamente al espacio. Las entradas laterales, sin embargo, se plantean de modo tangencial, con un vestíbulo previo que sirve de filtro entre el patio y el templo. Se pasa a un deambulatorio de baja altura, la misma que tiene el porche del patio. Se crea un presbiterio de planta cuadrada, de pequeñas dimensiones, en el que se ordenan jerárquicamente los focos litúrgicos. Queda enmarcado por los dos pliegues que ya aparecían en la versión anterior. En un primer croquis la asamblea rodea el santuario con los bancos dispuestos en forma de abanico, con una ordenación algo forzada. En la versión más detallada aparecen dos bancadas en el centro del espacio orientadas en diagonal hacia el altary dos hileras de bancos mas pequeñas se disponen a ambos lados
- [7.19] del santuario, perpendiculares al eje principal del espacio. En el deambulatorio lateral cerca de la entrada, se coloca la fuente bautismal. La fachada que se muestra ciega a lo largo del desarrollo del templo, se modifica con un pliegue circular para señalar la posición de la pila al exterior. No se prevé un espacio específico para la Reserva Eucarística.

La sacristía se sitúa junto a la entrada, en el bloque auxiliar, para que el sacerdote realice una entrada procesional en el templo a través de la asam-

[7.20] J. L. Fernández del Amo. Parroquia de N. S. de la Luz.
 Planos de la versión definitiva del proyecto.
 Alzado, sección longitudinal y planta general.

blea al inicio de la misa.

Lo que en planta aparecía tan claro desde el principio, no era así en cuanto a la resolución de la cubierta. Son muchos los croquis que muestran que Fernández del Amo tardó en encontrar una solución que parece la más sencilla de todas las que iba planteando. En los esquemas muestra que tenía dos objetivos con los lucernarios de la cubierta. Que la geometría fuera sencilla para que destacara el techo suspendido como un elemento escultural, que reclamara toda la atención del espacio. Y que la luz directa del sol no entrara en el espacio, que lo hiciera reflejándose en el interior de la cubierta, para llegar de un modo más uniforme. Esto hace que la luz se concentre en el interior del lucernario que descuelga sobre el presbiterio y [7.20] destaque a contraluz sobre el techo en penumbra.

En la versión definitiva del templo hay dos cambios sustanciales respecto a la anterior. Se crea un espacio específico para la alojar el sagrario. Está situado a la derecha de la nave, entre esta y la calle. Un muro de ladrillo lo separa del presbiterio. No existe comunicación visual entre el altar y el sagrario, pero forman un eje transversal que resta protagonismo al eje de simetría. Se plantea un espacio reducido, que no podrá ser utilizado como capilla de diario, sino que se dedica en exclusiva a la devoción personal y a la adoración a la Reserva Eucarística. En este ámbito solo figura el sagrario, iluminado por un lucernario cuadrado. La sección del espacio es también cuadrada, como la forma del sagrario. Uno de los accesos al templo está alineado con el deambulatorio que conduce a esta capilla. Otra entrada a la iglesia sigue situándose en el eje principal del templo, alineada con uno de los lados del claustro. Esta puerta se emplea en ocasiones especiales. El otro acceso no se realiza directamente al interior, sino que un elemento ciego situado frente el hueco de la puerta sirve de filtro y hace que se ingrese al templo de forma tangencial al muro a los pies de la nave. Esto influye en el movimiento interior del espacio. Ese es otro modo por el que el arquitecto evita una direccionalidad clara en el espacio. Genera un movimiento visual en espiral alrededor de la nave, con la luz que desciende en vertical sobre el presbiterio como eje, y permite entender a jerarquía de los distintos ámbitos sin desplazarse físicamente, sólo con la mirada.

La sacristía sigue situada junto a la entrada, para realizar el ingreso procesional del sacerdote. Y la capilla bautismal se sitúa en una de las esquinas del cuadrado que conforma la iglesia, la opuesta a la capilla del Santísimo. Está iluminada con un lucernario circular, que se relaciona con la pila bautismal cilíndrica, tallada en un bloque de granito. Junto al baptisterio, en un nicho en un lateral de la nave, se sitúa la capilla penitencial, un espacio en penumbra para el encuentro del fiel con su interior.

La situación de la capilla sacramental junto a la fachada, de menor altura que la nave principal, hace que el volumen del templo se retranquee y así se perciba menos desde la calle. La escala del edificio al exterior no la marca la altura del templo, con su coronación en aluminio correspondiente a la pirámide de la cubierta, sino a la cornisa de la capilla lateral. Esta cornisa se mantiene constante, alterada solo en el cuerpo destinado a las salas parroquiales, en el lindero este de la parcela.

El cuerpo del templo se eleva sobre el resto del edificio, y está coronado por una cubierta metálica. Su función como cubierta se resuelve del modo más sencillo, una cubierta de cuatro aguas, con la coronación descentrada para adaptarse a la posición del presbiterio. Está pensada para no ser apreciada

[7.21] J. L. Fernández del Amo. Parroquia de N. S. de la Luz.
Fotografía del interior del templo, desde el eje longitudinal del espacio.

[7.22] [7.23] J. L. Fernández del Amo. N. S. de la Luz.
Fotografía del presbiterio, con el ámbón en primer plano.
Fotografía de la sede, altar y crucifijo.

[7.24] [7.25] J. L. Fernández del Amo. N. S. de la Luz.
Fotografía de la capilla del Santísimo y de la capilla bautismal.
Diferencia entre la forma de los lucernarios, cuadrado y circular.

desde el exterior, de modo que la única presencia destacada del templo es una elegante cruz metálica sobre cuatro pilares, que dota de carácter a una construcción de fábrica de ladrillo sin ninguna abertura salvo la puerta de acceso al claustro. A Fernández del Amo le gustaba explicar que incluso el patio del complejo se abría únicamente al cielo, como metáfora de la advocación del templo. Todos los espacios se iluminan cenitalmente, cada uno de un modo distinto. Las dos capillas por medio de un sencillo lucernario [7.21] que permite entrar una luz blanca, sin tratamiento.

El interior del templo es un espacio casi desnudo, en el que la única ornamentación se aloja en dos pequeños pliegues del perímetro de ladrillo: el [7.22] órgano, y una imagen de la Virgen.

[7.23] En la iglesia Fernández del Amo creía haber logrado “el espacio de la asamblea para la celebración, conforme a la participación integral de los fieles.” En Nuestra Señora de la Luz agrupó a los fieles en torno al altar, acercándolos lo más posible al mismo. Así se percibía un sentimiento de comunidad única y compacta. Se diferenció poco el presbiterio del espacio de la asamblea, y se creó un único ámbito de encuentro.

Alfonso López Quintás, muy cercano también a Guardini interpretaba la aplicación a la arquitectura de los principios del Movimiento Litúrgico y de las ideas que subsisten detrás de la búsqueda de la desnudez de los espacios. «La exigencia contemporánea de pureza y sobriedad está impulsada por la intuición de lo profundo, que lleva consigo altas exigencias de claridad y precisión. Lo que cuenta no es pues la desnudez en sí misma, sino en cuanto es vehículo de plenitud, de forma análoga a como el silencio no se hace valer en cuanto mera falta de palabras, sino como signo de profundidad [7.24] inagotable de la palabra profunda».

[7.25] En el interior, hay dos modos de tratamiento de la luz. Un lucernario perimetral sirve para iluminar de un modo uniforme la zona de la asamblea, al mismo tiempo que permite la ilusión de que el techo flota sobre la nave. Este techo se descuelga sobre la zona del presbiterio, y pone el énfasis en la importancia del altar. La luz es cálida, gracias al color de los cerramientos de ladrillo, que envuelven de forma homogénea este ámbito, y de los paneles de madera de la envolvente interior de la cubierta.

Fernández del Amo utiliza los materiales más adecuados para la función a la que sirven: acero para la estructura que muestra los pilares allí donde es necesario, arpillera en el techo para el tratamiento acústico y térmico de la cubierta, fábrica de ladrillo para los cerramientos. Esta utilización del ladrillo, sin un especial interés en crear un aparejo complejo, ni en el formato de la pieza, habla de una preocupación por crear un espacio indiferenciado y abstracto, que trasvase el interés a lo que sucede dentro de los muros, significando de forma especial la cubierta y su forma de introducir la luz en la iglesia.

La propia explicación de la obra que hace el arquitecto, pone de relieve la falta de importancia que el arquitecto se da a sí mismo. Lo que muestra como un proceso natural de acomodo de unos espacios dentro de un solar escaso, oculta un trabajo cuidadoso para que esos espacios sean lo más adecuados posibles a la función que van a tener.

“Todo aquí resulta sencillo: cuatro paredes y un techo. Apenas nada se manifiesta al exterior, exceptuando el campanil de acero situado en el claustro, cuya gran cruz griega en lo alto, convoca a los fieles. «Con nobleza, con sobriedad, con los menos elementos posibles, con la autenticidad de lo im-

I7.26| J. L. Fernández del Amo. Parroquia de N. S. de la Luz.
Fotografía del exterior del complejo parroquial, desde uno de los
extremos del solar, junto a la entrada al sótano.

[7.27] J. L. Fernández del Amo. Parroquia de N. S. de la Luz.
Fotografía de la entrada al edificio.

- 17.26| prescindible, se procuró realizar una buena construcción. Obreros y técnicos colaboraron en la obra bien hecha. El arte y los artistas entraron en la
 [7.28| propia esencia de la arquitectura.»

Se puede apreciar que en los croquis que dibujaba, siempre realizaba un esbozo de lo que serían esas obras de arte, para que las decisiones que tomara tuvieran presente su incorporación al espacio y el efecto que pudieran causar en el mismo. José Luis Sánchez realizó el crucifijo, el sagrario y la imagen de la Virgen. Fernández del Amo consideraba que los artistas no decoraban sino que colaboraban en la creación del espacio.

Cumplía así con sus palabras, “Las artes tendrán así su redención en la arquitectura y así también el artista aplicándose en ella henchirá la obra como una gracia.” Este era el modo de entender la arquitectura como un trabajo en equipo.

De nuevo proyectó un ámbito esencial, iluminado exclusivamente de forma cenital, en el que la sinceridad en el tratamiento de los materiales y la adecuada jerarquización de los elementos, permiten configurar desde la abstracción el valor simbólico del espacio.

Se pueden encontrar similitudes con la intervención en el Museo de Arte Contemporáneo, tanto en el espacio como en el modo de trabajar de Fernández del Amo. Los materiales empleados, y el modo en el que está dispuestos, y la luz cenital, son las más destacadas. También en ambos casos la estructura necesaria para salvar las luces es de cierta importancia, pero no se hace especial hincapié en resaltar este desafío, sino que se oculta para no hacerla protagonista del espacio.

Esta combinación de falta de determinación por parte de la jerarquía, escasez de medios y una sociedad cada vez más laica, hace que los templos realizados en las décadas posteriores no aguanten bien el paso del tiempo y no resistan la comparación, con las principales iglesias posconciliares. Nuestra Señora de la Luz, permanece plenamente actual, sin modificaciones desde su consagración. Es destacable, por lo que significa de respeto hacia la obra original y de asunción por parte de los fieles de la estética y los planteamientos de Fernández del Amo.

7.1.3 PARROQUIA DE SAN LEÓN MAGNO, MURCIA (1969)

En la mayor parte de la bibliografía sobre Fernández del Amo figura que tras la iglesia de Nuestra Señora de la Luz el arquitecto decidió apartarse del ejercicio de la arquitectura en solitario y fundar “Taller de Arquitectura. Equipo 70”, equipo junto a Juan Laguna Caro y Antonio Vélez, y en el que empieza a colaborar su hijo Rafael. Realizaron varias obras residenciales y el equipo se fue disgregando con el transcurso del tiempo. Pero no hay referencias apenas a este templo en Murcia. Sólo en la página web figura este proyecto religioso. No hay mucha información disponible. Una planta, alzados, una sección constructiva, y fotografías de Fernández del Amo junto a los operarios que realizaron una escultura para coronar el campanario. Una sola imagen del exterior del templo y ni ninguna fotografía del interior del mismo. En la tesis de Ángel Cordero se señala que Rafael Fernández del Amo era el encargado de la coordinación de las obras del Equipo 70 en Murcia. Pero en una conversación mantenida con él, señala que en esta obra no tuvieron mucha responsabilidad en la dirección de la ejecución. Por

[7.28] J. L. Fernández del Amo. Parroquia de San León Magno, Murcia (1969)
Fotografía aérea actual.

[7.28] J. L. Fernández del Amo. Parroquia de S. León Magno.
Fotografía del exterior del edificio, con la entrada principal, bajo el cuerpo destinado a despachos parroquiales.

[7.30] [7.31] J. L. Fernández del Amo. Parroquia de S. León Magno.
Planta y alzados del centro parroquial.

lo que muchos de los detalles que se aprecian en ella pueden ser soluciones no adoptadas por José Luis Fernández del Amo.

En este templo Fernández del Amo vuelve a utilizar alguno de los recursos ya empleados en Nuestra Señora de la Luz, pero los resultados son muy inferiores a los conseguidos en aquella.

- [7.28] La zona donde se sitúa la iglesia se encuentra en el ensanche de la ciudad de Murcia, junto a una de las vías más comerciales. La manzana en la que está englobada queda estructurada con bloques de vivienda en altura en el perímetro, unidos por una serie de cuerpos bajos destinados a locales comerciales. En el interior de la manzana también se disponen en cuerpos independientes relacionados con las zonas peatonales. La iglesia se sitúa junto a uno de estas edificaciones, de dos alturas, y junto a la que define un espacio público frente a la entrada al templo.

El solar disponible es más limitado que en el caso de Nuestra Señora de la Luz. No hay posibilidad de realizar un patio que organice las circulaciones ni un cuerpo independiente para viviendas y locales parroquiales. El atrio se limita a un espacio cubierto, que comparte los accesos al templo y a la zona parroquial y vivienda del sacerdote.

El solar tiene una forma cuadrada y templo ocupa la mayor parte del mismo. En la esquina de la parcela que tiene medianera con el cuerpo de locales comerciales se ubican las dependencias parroquiales en planta baja y la vivienda del sacerdote en planta alta. Los huecos que abren las viviendas a la fachada principal dotan de una escala doméstico al templo, pero no resuelven de un modo ajustado su imagen exterior.

El templo se dispone en dos cuerpos, un basamento de muros de fábrica de ladrillo, que recoge en su interior el espacio de celebración, y sobre ese basamento se sitúa una cubierta metálica, en forma de pirámide descentrada, que protege el interior y permite su iluminación. No es una pirámide geométricamente pura ya que la luz no se introduce desde su coronación, sino que lo hace desde un plano vertical que se sitúa en uno de los laterales. Esta resolución del lucernario hace que la luz no entre desde la vertical, sino rebotada en el interior de la superficie de la cubierta. Evita que la luz solar incida directamente sobre el espacio de celebración. Como el templo puede ser rodeado por tres de sus lados en el exterior, este lucernario se muestra a la vista desde la calle y señala un eje principal del templo.

- [7.29] La edificación se separa del borde de la calle y crea un pequeño espacio de relación previo al ingreso. Se descenden tres peldaños hacia el atrio, de baja altura, frente al cual se encuentra el acceso al templo. En el proyecto el ingreso al atrio se realizaba frente a la escalera que accede a la planta superior de las viviendas y el acceso a los despachos parroquiales. La entrada se situaba en diagonal, por lo que se producía un recorrido en zigzag para acceder al interior de la iglesia. Se entra en diagonal al espacio y permite una visión global del templo. A un lado queda la capilla del Santísimo.
- [7.30] Frente a este acceso existe otro desde el espacio peatonal del interior de la manzana. A través de esta puerta se accede directamente al espacio, sin filtro previo. Se accede desde otra de las esquinas del templo y se percibe en su totalidad, desde el presbiterio a la capilla de la Reserva Eucarística.
- [7.31] El santuario se dispone al fondo del espacio. El solar tiene una forma cuadrada pero se achaflanan las esquinas para que los muros converjan detrás del santuario, y así centrar la atención sobre el altar y el resto de focos litúrgicos. En este espacio tiene un tamaño y una disposición que lo hacen

[7.32] J. L. Fernández del Amo. Parroquia de S. León Magno.
Sección longitudinal del templo.

[7.33] J. L. Fernández del Amo. Parroquia de S. León Magno.
Fotografía actual del interior de la iglesia, desde una de las esquinas de la sala, junto a la entrada.

[7.34] [7.35] J. L. Fernández del Amo. Parroquia de S. León Magno.
Fotografía actual de la asamblea desde el eje longitudinal del espacio, y capilla de la Reserva Eucarística.

- [7.32] adecuados a la nueva liturgia. En él se disponen el altar, el ambón y la sede, dos peldaños por encima de la asamblea, que rodea el recinto. Como ocurriera en Nuestra Señora de la Luz, existe un eje de simetría del espacio, aunque los accesos al interior lo eviten. Sobre este eje se descende el techo hacia el presbiterio e introduce la luz a través de un hueco rectangular. Esta forma rectangular, con el lado largo dispuesto en el eje transversal del espacio, potencia esta dimensión del espacio, y rompe el eje de simetría principal. El altar evita este eje para no establecer una posición de dominio sobre el resto de focos litúrgicos.

Junto al presbiterio, pero al nivel de la nave, se sitúa la pila bautismal. No hay espacio en el templo para situar la pila a los pies de la nave, junto a la entrada, como hiciera Fernández del Amo en otros templos.

- [7.34] La luz que introduce la pirámide invertida del techo destaca el presbiterio, pero no se sitúa sobre él, sino en el espacio de encuentro de este y la asamblea, por lo que pone de relieve este ámbito de conexión entre los fieles y el santuario. Al adelantarse al presbiterio, esta fuente de luz sitúa en penumbra el muro de fondo de este recinto, lo que aumenta la profundidad del espacio. Un lucernario perimetral, que se sitúa entre la cubierta y los muros de cerramiento del espacio, ilumina por reflexión sobre la superficie de la cubierta la nave para evitar una penumbra que provoque un contraste excesivo con el lucernario central.

La paleta de materiales del templo no es armónica. La fábrica de ladrillo de color claro para los paramentos verticales y el suelo de mármol rojo de Alicante, junto con el revestimiento de escayola lisa pintada de blanco, no tienen la calidez de otros espacios religiosos de Fernández del Amo, o de otros templos como la iglesia de Almendrales de García de Paredes. Pero el principal problema es la escala del espacio, pequeño para el gran tamaño que tiene el techo que descende sobre el presbiterio. El material de la pirámide invertida del techo, un plano continuo de escayola, tampoco aporta el matiz de color del tablero de virutas, ni la absorción acústica.

La imagen exterior del templo vuelve a ser discreta, aunque sin la elegancia de otras iglesias de Fernández del Amo, ya que la resolución de los huecos de fachada y detalles como el ventanal corrido bajo la cubierta son algo toscos. El ladrillo de color claro entona con los bloques de viviendas del entorno, proyectadas por Fernández del Amo. Sólo la cubierta de chapa metálica roja destaca en el conjunto.

Destaca la presencia del campanario y del elemento simbólico de la cruz. Allí donde en Nuestra Señora de la Luz había sencillez y esencialidad, aquí hay un interés escultórico. Se trata de una nueva versión del elemento que coronaba la capilla del Seminario Hispanoamericano en la Ciudad Universitaria. Cuatro chapas semicilíndricas de acero oxidado que se disponen en forma de cruz, cada una orientada a un punto cardinal. Sobre estas chapas, un mástil metálico con dos cruceros⁹ horizontales que forman una cruz que vuelve a señalar los puntos cardinales. Con esa destacada presencia permite que el templo tenga visibilidad y destaque, pero su tamaño es excesivo para la escala del templo.

El arte no es el que Fernández del Amo pudo proyectar para este templo.

- [7.35] El párroco que supervisaba el desarrollo de las obras se encargó de contactar con un benedictino que realizó los mosaicos de estética arcaizante que flanquean el altar, y el paño que sirve de fondo al sagrario en la capilla del Santísimo.

17.361 J. L. Fernández del Amo. Parroquia de S. León Magno.
Fernández del Amo junto a la pieza metálica que remata el campanario..

La abstracción del espacio que buscó Fernández del Amo a lo largo de su 17.361 carrera queda desvirtuada por la elección de los materiales encargados de construir la arquitectura. Ese espacio ya no establece un vínculo con los fieles y se recurre al pasado a través de las artes decorativas.

Académico de Bellas Artes

En 1991, como culminación de su carrera, ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sustituyendo a Luis Moya. De nuevo vuelve a seguir sus pasos, un arquitecto que entendió de un modo radicalmente distinto el oficio de la profesión y la relación de la misma con la tradición. Aún así, Fernández del Amo, reconoció la figura de Moya, al que consideraba un maestro, y destacó la importancia de su magisterio en su formación académica y humana, por sus vastos conocimientos y por lo cercano de su persona. Las dos últimas realizaciones de ambos arquitectos en Madrid, Nuestra Señora de la Luz y la iglesia de la Araucana, se encuentran separadas por unas pocas manzanas y fueron realizadas en los mismos años, inmediatamente posteriores al Concilio Vaticano II. Ambas iglesias responden de un modo personal al nuevo espíritu de la liturgia.

En su discurso de ingreso en la Real Academia en 1991 continuó reclamando el cultivo de la sensibilidad artística desde la educación y la formación. Ya que consideraba que no había cultura válida si no era transmitida por el arte. Era momento, y lo sigue siendo, de reclamar una mayor formación artística en la sociedad. No se puede vivir al margen de la misma, pero es peor que se haga ostentación de ello. Y no es un asunto que afecte solamente a un estrato de la sociedad, sino que es transversal e incluye a profesionales e intelectuales.

“Ahí tenéis el arte para que sepáis que sois hombres”

[7.37] [7.38] J. C. Sancho y S. Madrideojos. Capilla en Valdeacerón, Almadén (2000)
Fotografía interior y proceso de manipulación del pliegue generador del espacio.

[7.39] J. C. Sancho y S. Madrideojos. Parroquia en Irún (2001) y en La Tenería, Pinto (2006)
Proceso de manipulación del pliegue generador del espacio.

[7.40] J. C. Sancho y S. Madrideojos. Parroquia en Irún.
Maqueta del templo. Se aprecia la iluminación de los espacios a través de los huecos entre los distintos pliegues de hormigón.

7.2 LA REINTERPRETACIÓN DE LA MEMORIA

7.2.1 PARROQUIA EN IRÚN (2001)

PARROQUIA EN PINTO (2006)

JUAN CARLOS SANCHO Y SOL MADRIDEJOS.

[7.37] La capilla en la finca de Valdeacerón, de Juan Carlos Sancho y Sol Madridejos, es uno de los espacios religiosos más publicados de la última década.

[7.38] Un espacio sencillo, creado con una operación de pliegue en un plano de hormigón. Un espacio despojado en el que la luz es la protagonista del espacio. La escala es la adecuada para un espacio de este tipo, y el carácter sacro queda manifestado por una sencilla cruz metálica que acompaña el despiece del hormigón y dirige la vista hacia una pequeña abertura de luz. Pero se trata de un espacio de devoción privado, en un entorno natural, sin los condicionantes del programa ni los derivados de la situación en la ciudad.

El equipo formado por Juan Carlos Sancho y Sol Madridejos estaba inmersos en una investigación sobre el pliegue como herramienta de proyecto², y trataron de aplicarla a la construcción del espacio sagrado, una vez experimentado con éxito en la capilla. Cuando la operación aumenta de escala se pierde parte de la sencillez de la idea, ya que no se trata del corte y plegado de un único plano, si no que se trata de una yuxtaposición de elementos manipulados en los que es difícil encontrar el rastro que permita seguir el procedimiento empleado. El primer proyecto se realizó para un templo en Irún, en un borde del núcleo urbano. Se establece un sistema de plataformas que resuelve el desnivel y la conexión entre dos zonas situadas en una ladera, y el templo se sitúa en la cota superior de la parcela. La propuesta trata de recuperar muchos de los valores tradicionales de las iglesias, entre ellos su función como centro de la vida social. Para ello se plantea una edificación en dos bloques, el templo y el centro parroquial entre los que se genera una plaza que sirve de lugar de encuentro. Desde esta plaza se accede tanto a los locales parroquiales como al interior de la iglesia. Se mantienen de nuevo muchos de los aspectos de diseño [7.40] validados por el uso a lo largo del tiempo. Se plantea así una transición espacial, un templo direccional, que se comprende según se recorre, y en el que se juega con la escala de los espacios para provocar en el fiel las sensaciones que recuerdan a su memoria de los espacios sagrados. Se mantiene la disposición tradicional. Al nuevo espacio público se accede de modo tangencial, pero una vez allí las relaciones con el templo pasan a ser frontales, en la dirección del eje principal del espacio, que pasa de la plaza al nártex, y de este espacio previo a la nave dispuesta longitudinalmente hacia el altar. Se introduce un ligero matiz que evidencia una mirada moderna, ya que se evita ingresar al espacio desde el posible eje de simetría. Dicho eje no existe ya que la concepción del espacio respon-

2 “Nos acercamos a las palabras de Chillida: “El hecho de provocar un pliegue da un contenido al espacio extraordinario. Es de una riqueza espacial tremenda. La unidad siempre está ahí”

Madridejos, S. y Sancho, J.C. 2001. Sólo el espacio cuenta, En Proceso [II] El Croquis 106/107. 196

[7.41] J. C. Sancho y S. Madridejos. Parroquia en Irún (2001)
Sección longitudinal y planta del conjunto.

[7.42] J. C. Sancho y S. Madridejos. Parroquia en Pinto
Maqueta del templo. Se aprecia la iluminación de los espacios a través de los huecos entre los distintos pliegues de hormigón.

[7.43] J. C. Sancho y S. Madridejos. Parroquia en Irún.
Maqueta del interior del templo, desde el presbiterio hacia la entrada y la capilla de diario.

de a unos parámetros que se alejan de la tradición y proponen un nuevo modelo, en el que “la forma, entendida a la manera clásica, ha desaparecido, se ha vuelto transparente, se ha multiplicado en imágenes vertiginosas superpuestas móviles e inestables. Desde esta posición, no es posible representar la definición de la forma arquitectónica en una sola imagen.”³

- [7.41] El templo está generado por una sucesión de pliegues que crean dos recintos, la capilla de diario, junto a la entrada, y la nave principal. Al quedar definido un único contenedor, la altura de la capilla y de la iglesia coinciden, pero el distinto tamaño de cada uno de los espacios hace que la escala y el sentido de cada uno sea diferente. Así, la capilla tiene una dimensión vertical, en el que el techo del recinto primero comprime el espacio y luego lo dirige hacia la vertical. La iluminación de la capilla tensiona en diagonal el recinto, al entrar de forma lateral, desde la zona del nártex, y cenital, desde el encuentro entre los planos que forman la cubierta. La decisión de delimitar el edificio en una volumetría rectangular hace que toda la expresividad y riqueza espacial quede concentrada en el interior. Los planos plegados que tensionan el espacio se vuelcan hacia dentro del templo, dirigiendo las miradas de los fieles hacia los puntos de mayor intensidad litúrgica.
- [7.42] Pero no hay una transformación clara del espacio de celebración. El sentido sigue siendo procesional, con la nave orientada hacia el presbiterio, en el que en posición centrada se sitúa el altar, y alineado con este, la sede, junto al muro posterior. A la derecha de ambos se encuentra el ambón, en el punto en el que el presbiterio se interrumpe y se crea un espacio para el coro. El presbiterio es poco profundo, con respecto al tamaño de la nave, y los fieles no lo rodean en asamblea como sí ocurría en otras iglesias construidas tras el concilio. El lucernario en cubierta permite iluminar la nave, e introduce una tensión diagonal en el espacio al concentrar la mayor luminosidad en el lado opuesto al punto de entrada al templo. Se crea así una diagonal visual que une la entrada y el fondo del espacio, y un eje longitudinal virtual que une este punto con la capilla de diario. El muro tras el presbiterio no es continuo, sino que también se
- [7.43] pliega. El pliegue generado permite que los laterales del presbiterio se iluminen y el muro tras el altar queda en contraluz. Un único hueco se abre en este paño, y remite al que existe en una posición similar en la capilla de Valdeacerón. Al exterior los pliegues en el muro asemejan a dos torres que flanquean la fachada este del templo, otra relación con la tradición. Un zócalo recorre todo el perímetro del edificio, y en él se sitúan los elementos litúrgicos secundarios, embutidos en el espesor del muro norte. En el espacio de unión entre la nave y la capilla se sitúa la pila bautismal. Sobre la pila, y por encima de la coronación del zócalo, se coloca una imagen de la Virgen. Al flotar sobre el zócalo señala que se encuentra en un plano superior al terrenal. Los confesionarios se encuentran en otro nicho del muro lateral, en el centro de la nave. Esta solución no parece adecuada al no crear un recinto específico para recogimiento necesario en este sacramento. El templo en Pinto es básicamente del mismo proyecto, con pequeñas diferencias. La principal es que se prescinde del bloque destinado a centro parroquial, por lo que el espacio previo de entrada al templo queda menos definido, y el templo menos anclado al lugar. El solar se encuentra en un ensanche propio del desarrollo de la época de la burbuja inmobiliaria, sin

3 Madridijos, S. y Sancho Osinaga, J.C. 2001 196

[7.44] J. C. Sancho y S. Madridejos. Iglesia en Shanghai.
Maqueta del exterior del edificio y maqueta de montaje.

[7.45] J. C. Sancho y S. Madridejos. Iglesia en Shanghai.
Maqueta del interior del templo. Sección longitudinal, vista hacia la entrada, y vista hacia el presbiterio.

[7.46] J. C. Sancho y S. Madridejos. Iglesia en Shanghai.
Fotomontaje del interior del templo.

condicionantes topográficos ni referentes urbanos en los que apoyar la implantación del edificio. Finalmente no se ha construido ninguna de las dos propuestas, sin duda por el elevado coste que supone la estructura de hormigón necesaria para traducir a la práctica esta investigación en torno al pliegue.

7.2.2 IGLESIA EN SHANGHAI

J.C. SANCHO Y S. MADRIDEJOS

Repite la operación principal de generación del espacio, el pliegue de la cubierta que genera dos espacios, el principal de la nave y la capilla del Santísimo. No hay referencias sobre el emplazamiento. Una imagen nos muestra [7.44] que se encuentra en un espacio libre, frente a una superficie de agua, lo que permite que se juegue con la imagen reflejada, iluminada por la noche. Hay una diferencia importante con respecto a las anteriores propuestas. En este caso el espacio se ilumina por las fachadas laterales. Las imágenes muestran así un interior muy luminoso, en el que las cubiertas dirigen los movimientos de los fieles dentro de cada ámbito de la iglesia. Mantiene el zócalo que existía en las iglesias de Irún o Pinto, y sobre ese elemento, que en este caso se muestra oscuro, para potenciar el contraluz, se plantea la fachada traslúcida. El zócalo se dispone en tres de los cuatro lados del templo, mientras que en el cuarto, la fachada al lago, el paramento traslúcido llega hasta el suelo, lo que favorece el efecto del reflejo. Ya no existe iluminación en la cubierta del templo, no cualificaría un espacio ahora suficientemente iluminado. La configuración del templo sigue siendo longitudinal, pero ahora el presbiterio se encuentra empotrado en el espesor del muro testero. Se repite la estrategia planteada en las anteriores iglesias para incluir los espacios litúrgicos en el intradós del muro, dotando así de densidad el zócalo. Pero se pierde sentido participativo con respecto a las propuestas de Irún y Pinto, que ya destacaban por alejarse de los espacios celebrativos planteados tras el concilio, y que se han [7.45] podido apreciar en los casos estudiados con anterioridad en esta investigación. Destaca el gran paño sobre el presbiterio que pasa a ser gran protagonista del espacio, por encima de la atención que deben recibir el altar y el ambón, por lo que el sentido litúrgico del espacio queda disminuido. Otro cambio importante en el proyecto, y que hace que el sentido del pliegue cambie por completo, se refiere a la estructura. Se ha comentado en los dos casos anteriores que la estructura de hormigón complicaba la construcción del templo, hasta el punto de hacerla difícilmente viable. En este caso se plantea una estructura metálica. La cubierta plegada se apoya en pilares metálicos dispuestos en el perímetro del recinto. Esto permite liberar los muros [7.46] para que la fachada sea traslúcida. El cambio de la concepción del pliegue se aprecia en la introducción del color en varios de los planos en los que queda dividida la superficie. Esta aplicación del color, supone una pérdida de la continuidad material de las superficies del interior del templo, pero introduce una luminosidad añadida que destaca determinados puntos del espacio.

[7.47] I. Vicens y J.A. Ramos. Iglesia en Rivas Vaciamadrid.
Comparación entre las plantas de las distintas versiones del
proyecto. Abajo, la construida finalmente.

[7.48] I. Vicens y J.A. Ramos. Iglesia en Rivas Vaciamadrid.
Comparación entre las plantas de las distintas versiones del
proyecto. Abajo, la construida finalmente.

[7.49] I. Vicens y J.A. Ramos. Iglesia en Rivas Vaciamadrid.
Secciones longitudinales.

7.2.3 PARROQUIA DE SANTA MÓNICA, RIVAS VACIAMADRID (2000-07) I. VICENS Y J. A. RAMOS

El arzobispado renunció a la primera solución, analizada anteriormente, por entender que era demasiado radical. Querían que se construyera una [7.47] iglesia con planta longitudinal, y pese a que Ignacio Vicens entiende que este tipo de plantas no son las adecuadas para las nuevas disposiciones litúrgicas, se respetaron los deseos de los comitentes. En esta nueva versión se diseña un edificio que engloba en un único volumen el templo, las dependencias parroquiales y las viviendas de los sacerdotes. Un cuerpo prismático, recubierto por chapas de acero corten, que al llegar al extremo de la parcela próximo a la rotonda a la que da frente se curva para adoptar la forma del solar. El edificio se separa de la alineación, que queda definida por un zócalo que sirve de rampa para resolver la diferencia de cota entre la calle y el nivel de entrada al recinto. Este zócalo de acero corten solo está presente donde funciona como rampa, y está rematado por un peto del mismo material que eleva la altura el elemento, y protege visualmente esta zona previa al ingreso. El resto de la alineación queda definida por una cerca de elementos metálicos verticales, que define un espacio libre alrededor de todo el edificio. Al exterior se presenta sin aberturas, solo la entrada, compartida por el templo y la parroquia, que queda protegida por un ligero rehundimiento de la parte baja de la fachada. Se aprovecha la curvatura de la fachada para crear este retranqueo que sirve de zaguán de acceso al edificio. No se muestra el carácter religioso del edificio, tan solo una pequeña cruz junto al acceso. Esta cruz ha sido añadida años después de completarse el templo, y es similar a las que los arquitectos diseñaron para la parroquia del Buen Pastor en Ponferrada, analizada anteriormente, o en la parroquia de la consolación en Córdoba, que se verá a continuación. En uno de los extremos del solar, unos lucernarios troncocónicos sobresalen del volumen del edificio y destacan en un entorno de viviendas unifamiliares.

[7.48] Como ya ocurriera en la propuesta inicial, el conjunto se divide en dos bloques, uno destinado al templo y otro destinado a locales parroquiales y viviendas. Aunque en esta ocasión no existe una separación exterior entre los distintos usos, todo forma parte del mismo volumen. Existe un único acceso y comparten un espacio común en el que se organizan las circulaciones en el interior del complejo. Aunque el edificio se muestra cerrado al exterior bajo la piel de acero oxidado, se pueden apreciar los distintos tipos de hueco, que adoptan distintas formas según donde estén situados. Estos [7.49] huecos quedan protegidos del exterior por una chapa perforada que permite el paso de la luz, pero que no rompe la continuidad del acabado exterior. En la zona del templo son huecos verticales, como troneras, dispuestos de forma aleatoria, o simulando una vibración, mientras que los huecos en la zona parroquial son horizontales, situados sobre el retranqueo de entrada al conjunto. En la fachada hacia la calle interior de la parcela, las ventanas se disponen en un paño que organiza la iluminación y ventilación de las estancias e interrumpe el acabado continuo del resto del edificio para mostrar el distinto uso de esos espacios, y para relacionarlos con la zona libre que permite el retranqueo posterior.

Los dos cuerpos tienen distinto tipo de estructura, en el centro parroquial se resuelve con pórticos y forjados de hormigón armado, apropiados para una

[7.50] I. Vicens y J.A. Ramos. Iglesia en Rivas Vaciamadrid. Fotografía del exterior del templo, lucernarios orientados a norte.

[7.51] I. Vicens y J.A. Ramos. Iglesia en Rivas Vaciamadrid. Fotografía del interior del templo, vista del presbiterio.

[7.52] I. Vicens y J.A. Ramos. Iglesia en Rivas Vaciamadrid. Maquetas de estudio de la configuración de los lucernarios.

escala doméstica, mientras que la iglesia se soluciona con una estructura metálica, que permite salvar de un modo más eficaz la luz del espacio sin apoyos intermedios. El templo ahora ocupa todo el ancho de la edificación, y tiene una disposición longitudinal, con el presbiterio al fondo del espacio. Tiene menos altura que en la primera versión del proyecto, lo que unido a la mayor dimensión transversal, hace que la proporción sea menos vertical. Esto focaliza la atención de los fieles hacia el presbiterio. La capilla de diario pasa a tener una posición secundaria, a los pies de la nave, con un tamaño más acorde a su función como espacio de devoción personal. A esto contribuye su menor altura, al situarse bajo el coro, dispuesto del modo tradicional, sobre la entrada al templo. La versión construida tiene un ligero cambio en la forma de la capilla con respecto al proyecto. Se había propuesto un espacio rectangular, pero se modificó con un ligero chaflán que estrechaba la zona del presbiterio de la capilla, concentrando la atención hacia este punto, a la vez que facilita el acceso al interior de la nave principal.

- [7.50] Para esta segunda versión del proyecto, los arquitectos utilizaron el sistema de lucernarios que habían planteado en una de las versiones del primer proyecto. En esa fase, este lucernario de varios brazos se abría al este e
- [7.51] iluminaba el espacio del presbiterio. En la nueva propuesta de nuevo iluminarán el espacio, pero su protagonismo en el templo va a ser mucho más relevante, ya que van a definir la imagen exterior del edificio, y cualificarán
- [7.52] el interior del templo.

Los principales focos litúrgicos se sitúan en el presbiterio, que ocupa toda la anchura del fondo del templo. Se separa tres peldaños de la asamblea, que desciende ligeramente desde la entrada hacia este lugar. El altar ocupa una posición central, adelantado hacia la nave. Pero no resta protagonismo al ambón, situado a su izquierda (según la tradición que coloca el lugar de la Palabra al norte, para combatir la oscuridad) a la misma altura que el altar, ni a la sede, en el fondo del espacio, a la derecha. La pila bautismal se sitúa en el extremo derecho. Todos los elementos son sencillos, el altar un prisma rectangular horizontal y el ambón otro colocado en vertical, realizados por Fernando Pagola. La pila bautismal es un cilindro de piedra que acoge en su interior una fuente metálica que recoge el agua bendita.

Entre el ambón y el altar se sitúa el crucifijo, en la posición más adelantada del recinto.

La Reserva Eucarística está alojada en un recinto específico, la capilla de diario, que está conectada visualmente con el espacio principal con un ventanal corrido en su parte superior. Así siempre hay una relación visual entre ambos espacios, tanto en las celebraciones realizadas en la nave, desde donde se puede ver el sagrario, como las realizadas a diario en la capilla, en las que el presbiterio sirve de fondo a este espacio recogido.

Ignacio Vicens cuenta que cuando el arzobispado rechazó la propuesta inicial, para construir un espacio más tradicional, uno de los requisitos fue que la iglesia tuviera un retablo, como el que tenían los templos a lo largo de la historia, principalmente a partir del barroco. Un retablo en el que destacara la presencia de la Virgen y que fuera el foco de atención del espacio. Pero lo que propusieron Vicens y Ramos fue retablo de luz, formado por siete lucernarios orientados a noroeste. Siete lucernarios como los siete sacramentos, y como las siete virtudes, entre otra simbología. El fondo del presbiterio quedaba dividido en ocho cuarteles, dos de ellos opacos, sobre los que se situaban la Virgen y Santa Mónica. El noveno elemento, el séptimo lucer-

[7.53] [7.54] I. Vicens y J.A. Ramos. Iglesia en Rivas Vaciamadrid.
Fotografía del presbiterio. Obras de Javier Viver, Virgen y Santa Mónica.

[7.55] I. Vicens y J.A. Ramos. Iglesia en Rivas Vaciamadrid.
Fotografía de la capilla del Santísimo. Mural de José Manuel Ciria.

nario, se ubica en la esquina superior derecha, en el techo del espacio, y dirige la mirada hacia las alturas. La luz que introducen queda matizada por el pan de oro de los paramentos y se produce así una atmósfera especial. Toda la parte baja del templo es oscura, desde ella no se percibe el origen de la luz, siempre por encima de la altura de los ojos. Remite a un lugar que no se puede alcanzar. Pero la parte superior es luminosa y eleva el espacio. Las troneras dispuestas en los laterales de la nave iluminan de forma difusa el interior de la iglesia, y también introducen en cierto modo el ciclo solar, al estar orientadas a noroeste y sureste. La importancia que estos elementos tienen para el proyecto se aprecia en las distintas soluciones que se plantearon para que funcionaran correctamente tanto al exterior como al interior.

- [7.53] Ya que el espacio pasaba a tener una disposición tradicional, adquiere una gran importancia el retablo para conferir un carácter contemporáneo al espacio. En la primera propuesta ya estaban presentes las esculturas realizadas por Javier Viver. Allí flotaban sobre el presbiterio, aquí lo hacen sobre el retablo dorado. Viver procede del videoarte, y el movimiento que confiere a las imágenes dota de una vibración especial al conjunto. Son elementos que pueden parecer figurativos, pero la manipulación de las formas hace que rocen la abstracción. En ambas imágenes tanto la cara como las manos de la Virgen y de Santa Mónica son realistas, pero se les añaden unas capas de telas en movimiento que hacen que “la levedad y la gravedad se encuentren en tensión”⁴. El rostro, las manos y los pies fijan la posición de la imagen en el espacio y las dotan de peso, mientras que los ropajes levitan a su alrededor, con un efecto muy barroco. Bernini aparece en la mente. El principal escultor de la arquitectura moderna española, José Luis Sánchez, donó un crucifijo. Javier Viver aportó las imágenes de la Virgen y de Santa Mónica.
- [7.54] Otra presencia importante en el templo es el crucifijo de José Luis Sánchez, uno de los principales escultores de la arquitectura moderna española, presente en las obras de Fisac, Carvajal o García-Pablos. El artista donó la pieza, de modo que la iglesia engarza con las mejores obras de la modernidad, importante cuando en el caso de Ignacio Vicens y José Antonio Ramos su producción religiosa ha resucitado el interés en la tipología.
- [7.55] José Manuel Ciria creó un gran mural en la capilla del Santísimo, que Vicens describe como una alegoría de la creación del mundo. El crucifijo de este espacio es obra de Javier Margarit, muy similar al realizado para la parroquia del Buen Pastor en Ponferrada.

4 Viver Gómez, J. 2009. La vida transparente de las formas o las formas de lo sagrado. Actualidad del arte sacro en la tradición española del realismo místico. Un concepto ampliado por la aparición de la imagen fotográfica. En II Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea. Entre el concepto y la identidad. Ourense. 12-14 de noviembre de 2009. 153

[7.56] I. Vicens y J.A. Ramos. Parroquia de la Consolación, Córdoba.
Fotografía aérea.

[7.57] I. Vicens y J.A. Ramos. Parroquia de la Consolación.
Fotografía del exterior del templo.

[7.58] I. Vicens y J.A. Ramos. Parroquia de la Consolación.
Planta y sección longitudinal del centro parroquial.

7.2.4 PARROQUIA DE LA CONSOLACIÓN, CÓRDOBA (2004-10) I. VICENS Y J.A. RAMOS

La parroquia se sitúa en un espacio intermedio entre una zona consolidada de viviendas de los años 70, próxima a la estación de tren, y un nuevo desarrollo de principio de siglo XXI. El PGOU de Córdoba preveía una zona destinada a equipamiento, en el encuentro entre los dos desarrollos. La parroquia es la única construcción que se ha edificado en esa manzana, por lo que de momento aparece aislada dentro de un gran solar vacío. Funciona como fachada a esta manzana de equipamiento, enfrentada a un parque que sirve de pulmón al barrio.

De nuevo se propone construir un templo en un solar alargado, donde la solución más apropiada parece ser disponer un templo de configuración tradicional. De nuevo se plantea un volumen único, que reúne el templo y las dependencias parroquiales.

El templo se enfrenta a la edificación en altura, a la que responde con una estrecha crujía que iguala la cota de coronación de los bloques residenciales. El resto del edificio tiene la altura que determinan el templo y las dos plantas del cuerpo destinado a viviendas de los sacerdotes.

La edificación no ocupa todo el solar, sino que se retranquea al norte para permitir un patio inglés que ilumina los locales que se sitúan en la planta sótano, y que separa el templo de una posible medianera con una futura edificación.

Como es habitual en los proyectos de Vicens y Ramos, no se plantea un espacio abierto que sirva de atrio y espacio de relación entre los fieles. Vicens entiende que es necesario prever una zona para acoger la entrada al templo y proteger de las inclemencias del tiempo, pero que un claustro abierto no es un elemento tradicional de la tipología, sino que es más bien heredado de otros tipos religiosos como el monasterio o la catedral, y por tanto se pueden plantear situaciones que resuelvan esa entrada al templo. Este atrio cubierto también permite acercar el espacio a una escala humana y luego permitir el paso de un espacio comprimido a uno vertical, con lo que se potencia el significado de la entrada en el templo. En este nártex

se encuentra el acceso a las viviendas sacerdotales, situado muy próximo a la entrada desde el exterior, mientras que para acceder al templo y a los locales parroquiales hay que efectuar un recorrido que acerca al vacío del patio inglés, y que aleja del ruido de la vía pública, un tránsito que ayuda a acostumbrarse al tiempo propio de la liturgia.

Ya que no se puede realizar un espacio con una disposición adecuada a la liturgia, y más acorde en su dinamismo con la arquitectura moderna, Vicens y Ramos optan por destacar el protagonismo de las artes en la conformación del espacio celebrativo.

El interior del templo queda dominado por la superficie curva que cuelga del techo y que dirige el movimiento hacia la vertical del presbiterio. Una reinterpretación de los frescos que decoran los techos de las iglesias barrocas. Un retablo dorado al fondo del espacio, sobre el que flota la Virgen de la Consolación que da advocación al templo, sirve de telón para las celebraciones, y refleja la luz que proviene del lucernario que se eleva sobre el presbiterio. Toda la atención se centra sobre este ámbito, que queda fuertemente iluminado y establece una separación frente a la nave en penumbra. Se crea un lugar que queda santificado por la luz dorada que proviene de la

[7.59] I. Vicens y J.A. Ramos. Parroquia de la Consolación.
Fotografía del techo del templo, desde el presbiterio hacia los pies de la nave.

17.60 I. Vicens y J.A. Ramos. Parroquia de la Consolación.
Fotografía del interior del templo, desde el eje longitudinal del templo.

alturas. En este ámbito es en el que se produce el contacto con la divinidad, donde se realiza la celebración. Esto es una vuelta a la liturgia y los modos previos al Concilio. La comunidad queda separada del lugar donde el clero oficia el culto, frente a soluciones en las que se potencia la cercanía entre los fieles y el presbiterio.

De nuevo se crea un horizonte virtual, si bien en esta ocasión no está tan claro como en otros templos. Hay una zona con huecos colocados en vertical que dan la escala humana del templo. Sobre ellos se sitúa el cielo al que el fiel aspira.

El cielo queda simbolizado por el techo curvo, con las almas flotando hacia la salvación. Una vez superan la vertical del altar esas siluetas oscuras comienzan a ascender y pasan a ser figuras blancas. Ese cambio queda

[7.59] oculto a la mayoría de los fieles, es necesario situarse en el presbiterio para apreciar ese cambio. Eso forma parte de la simbología de la arquitectura, que Vicens defiende que tenga varios niveles de interpretación. La curiosidad del fiel tendría en este caso como resultado una completa comprensión del significado del espacio.

La nómina de artistas vuelve a ser amplia, con muchos de los colaboradores que ya habían participado en otros templos de los arquitectos. Fernando Pagola ha realizado el altar, la sede y el ambón del templo (como hiciera en Santa Mónica de Rivas y en el retablo que rodea la capilla de diario en Ponferrada). La Virgen de la Consolación de Javier Martínez, que remite tanto a su Resucitado en Villalba como a la imagen creada por Javier Viver para la Virgen de la iglesia de Santa Mónica en Rivas. La pintura de los cuerpos flotando sobre el cielo del techo es obra de Pablo y Jaime Ramos.

Los Cristos tanto de la nave principal como de la capilla del Santísimo son obra de Javier Margarit (presente en Rivas y Ponferrada); el altar de la capilla del Santísimo es obra de César Barrio. El Viacrucis es una realización del propio José Antonio Ramos, que realiza una serie de cruces tratadas con vendas, ya propuesta para otros templos, y que finalmente pudo ser realizada para esta iglesia.

El sistema constructivo empleado en este edificio es similar al que los arquitectos emplearon en Rivas o en Ponferrada. Una estructura de hormigón sirve de basamento a la estructura metálica que permite salvar las luces de la cubierta. Con este entramado metálico también se construyen piezas como la crujía vertical, que incluye el lucernario sobre el templo y el campanario. Un elemento que Vicens entiende que es anacrónico pero que le permite dotar de una imagen reconocible a unos templos que tienden a la abstracción y a la pureza de formas.

La envolvente interior se resuelve de forma muy sencilla, con paneles de cartón yeso, y pintura. Se recurre a una imagen interior de pureza, que engarza con la sencillez que se buscaba en los orígenes del Movimiento Litúrgico, aunque sin recurrir a la sinceridad constructiva que se aplicaba en los momentos previos al Concilio Vaticano II.

Para el exterior se recurre de nuevo al panel prefabricado de hormigón, montado sobre la estructura metálica. Como ya ocurriera en Ponferrada estaban previstos paneles con textura pero finalmente se colocaron paneles blancos lisos. Solo en el basamento se disponen paneles estriados que permiten un mejor paso del tiempo. El edificio presenta así una piel blanca tersa, pero hace que aparezca como algo ajeno al entorno. Allí donde en Ponferrada quedaba justificado por el contraste entre la montaña de car-

17.61| IMB Arquitectos. Centro parroquial de Santa Josefa de Miribilla, Bilbao (2005-08)
Fotografía aérea.

17.62| 17.63| IMB Arquitectos. Parroquia de Miribilla.
Fotografías del exterior del templo. Entrada al recinto y fachada sur y campanario.

17.64| IMB Arquitectos. Parroquia de Miribilla.
Planta del centro parroquial, en la cota del templo.

bonilla que se alzaba sobre el solar, aquí hace que se entienda como una edificación extraña al lugar en el que se asienta. A diferencia de los templos de finales de los años 60, que se construían con los mismos materiales que lo hacían las viviendas que los rodeaban. Podemos apreciar que ocurre así en todos los casos contemporáneos que hemos analizado en esta investigación.

7.2.5 CENTRO PARROQUIAL DE SANTA JOSEFA DE MIRIBILLA BILBAO (2005-08) IMB ARQUITECTOS

- ^{17.61} El barrio de Miribilla se asienta sobre antiguos terrenos de extracción de minerales y quedaba atravesado por el trazado de la vía férrea de entrada a Bilbao. En la última década del siglo XX se soterraron las vías y comenzaron los trabajos de urbanización que permitieron el desarrollo residencial del barrio. En el borde norte se produce un importante descenso hacia la ría, lo que se aprovecha para crear un espacio verde que libere la trama urbana. Junto a ese parque se localizan algunos de los equipamientos del barrio, como el pabellón deportivo y la parroquia de Santa María Josefa. En un solar en forma cuña, con un gran desnivel entre el acceso y la vía pública opuesta es donde se sitúa el templo. En contraste con la altura de los edificios residenciales del entorno los arquitectos optaron por una edificación en un cuerpo bajo, que aprovechaba la importante diferencia
- ^{17.62} de cota para situar espacios auxiliares de la parroquia bajo el templo,. Una planta sótano respecto a la entrada, pero con iluminación directa desde las dos calles a las que el templo tiene fachada. Dos patios interiores también permiten introducir luz en esas dependencias, a la vez que se comunican visualmente con el espacio principal del templo.
- La imagen exterior del conjunto se confía al gran campanile, único elemento que destaca en altura, y que sirve para destacar la posición del templo en el cruce de vías en el que se ubica el solar. Ese campanile está revestido por un muro cortina que continua en la fachada sur del edificio y que ilumina el templo a través de una reinterpretación de las vidrieras coloreadas tradicionales. En la fachada norte sólo se abre una grieta en forma de cruz que relaciona visualmente el interior del templo con la ría y el resto de la ciudad.
- ^{17.63} Se accede al interior del templo por la zona más alta del solar, desde la vía peatonal que lo separa de los edificios residenciales. Un gran voladizo cubre la entrada y sirve de atrio para proteger el ingreso.
- Una vez en el vestíbulo interior un patio cubierto separa el templo de la zona de servicio, y dirige los movimientos hacia la entrada a la nave principal
- El ingreso al templo se produce a través de la capilla bautismal, iluminada
- ^{17.64} cenitalmente, y abierta al interior del espacio principal. Se señala así la importancia del rito del bautismo para el ingreso en la comunidad cristiana. La capilla tiene las puertas de madera y su parte superior también forrada con ese material, por lo que el ambiente es cálido. La madera del interior de la capilla se muestra al exterior en el hueco abierto en la fachada desde el que se ilumina en diagonal este espacio.
- Al interior se nos ofrece un espacio blanco que queda dominado por la gran vidriera orientada a sur. Es un espacio direccional, con la nave dispuesta en sentido longitudinal hacia un presbiterio situado al final de la misma, y con la forma trapezoidal de la planta que se estrecha hacia la zona del altar.

17.65l IMB Arquitectos. Parroquia de Miribilla.
Fotografía del interior del complejo, vista del atrio interior,
previo al templo.

17.66l IMB Arquitectos. Parroquia de Miribilla.
Fotografía del interior del templo.

17.68l IMB Arquitectos. Parroquia de Miribilla.
Fotografía del presbiterio.

17.67l IMB Arquitectos. Parroquia de Miribilla.
Fotografía de la vidriera.

Tras el presbiterio se coloca un retablo de madera que sirve de fondo al espacio y que aloja la sacristía. Esta sencilla pieza de madera aporta calidez al recinto del santuario, que queda subrayado por la gradación de color de la vidriera, que pasa de los tonos fríos junto a la entrada a los cálidos según avanza hacia el altar.

El recinto del santuario es pequeño y no puede ser rodeado por la asamblea, pero el tamaño del templo hace que los fieles estén próximos al lugar de celebración, y se pueda percibir como un espacio en el que la comunidad se reúne en torno al altar y el ambón.

^{17.65} La asamblea se ordena en dos zonas, una con dos hileras de bancos, en ligero desnivel hacia el presbiterio, y una zona con sillas dispuestas libremente. Este espacio es producto del encuentro entre la forma triangular del solar y la disposición en cuadrado de la asamblea.

La capilla de diario, que aloja la Reserva Eucarística se sitúa en un espacio independiente de la nave principal. Queda separada del templo por un patio que sirve para iluminar la capilla y los espacios parroquiales en el sótano. Se accede a este recinto desde el atrio de entrada, junto al baptisterio. Pero pese a encontrarse separado físicamente del espacio de la iglesia, es interesante la conexión visual que se entabla entre ambos recintos a través de los huecos abiertos en el patio de luz. Esto permite que el sagrario esté presente en las celebraciones principales, y que los focos litúrgicos del presbiterio puedan ser observados desde este ámbito destinado a la devoción privada o las celebraciones de diario. Este espacio es de baja altura, y no destaca por la calidad de su espacialidad. Está iluminado por el patio que lo separa del cuerpo principal, y desde el que llega parte de la luz colada de la gran vidriera. Y también queda iluminado por el hueco rasgado al nivel del suelo, y que supone una abertura visual, pero que solo permite ver el exterior situándose muy cerca del plano del suelo. Este hueco

^{17.66} horizontal está abierto en la nave principal, y se relaciona en diagonal con el gran lucernario abierto a sur. Tiene un sentido similar a la separación entre dos mundos, el terrestre y el de los cielos, que plantean en sus templos

^{17.67} ^{17.68} Vicens y Ramos, mediante el zócalo oscuro y el cuerpo superior, claro, y Rafael Moneo, mediante el plano suspendido de iluminación artificial. Al exterior se manifiesta en forma de cruz, como transepto horizontal de la misma, mientras que la grieta vertical es la que separa los dos espacios. En la visión lejana sirve para situar la iglesia.

El principal elemento figurativo del edificio es la reinterpretación de la vidriera, tanto al exterior, donde configura la imagen que ofrece a la ciudad, como al interior, que queda cualificado por los matices que los colores aportan al espacio.

No hay referencias de las imágenes, el crucifijo o la Virgen que se encuentran en el presbiterio, ni del sagrario en la capilla de diario, o la pila bautismal. La escasez de medios hace que la aportación de los artistas a la creación del espacio sagrado haya quedado desplazada, y que en muchos casos sean elementos que se incorporan después de la consagración del templo, por las aportaciones particulares de los fieles que forman parte de la comunidad, sin un plan artístico detrás. Al tratarse de barrios de reciente creación, no hay tradición que vincule a los habitantes de la zona con el templo, por lo que será interesante observar la evolución de la ambientación del espacio a lo largo del tiempo, según la comunidad se apropia de la iglesia.

7.3 LA ARQUITECTURA RELIGIOSA DE RAFAEL MONEO EL TIPO COMO HERRAMIENTA

«Los momentos más intensos de la historia de la arquitectura son aquellos en los que un nuevo tipo surge. Una de las tareas más difíciles con que un arquitecto puede encontrarse a lo largo de su carrera – por tanto una de aquellas que merece nuestra admiración – es la que se le plantea cuando un tipo conocido se abandona y hay que proponer, de manera inequívoca, uno nuevo. Cuando un nuevo tipo aparece, cuando el arquitecto es capaz de descubrir el juego de relaciones formales que produce una nueva categoría de edificios, es cuando su contribución alcanza el nivel de generalidad y de anonimato que caracteriza a la arquitectura como disciplina.»⁵

Rafael Moneo, “Sobre la noción de tipo”

Rafael Moneo se aproxima a la tipología religiosa en la madurez de su carrera. Y aún así, se enfrenta a ella con el respeto del que cree no estar a la altura del encargo recibido, de no saber crear un espacio sagrado adecuado para la celebración de los misterios⁶. Toma como punto de partida el tipo, y confía en la manipulación del mismo como herramienta proyectual, y recurre a su memoria del espacio sagrado, sus recuerdos de arquitectura religiosa. Con el primer proceso dispone el edificio en el lugar y organiza su funcionamiento. En el segundo, trata de dotar de carácter al espacio, muy importante en estos casos para que los fieles se puedan identificar con el edificio. La Catedral de Nuestra Señora de los Ángeles y la iglesia del Iesu en Donostia tienen una escala y una materialidad que hacen que puedan parecer muy alejadas en su concepción, pero existe una serie de puntos comunes en su origen que ayudan a explicar el proceso de proyecto del arquitecto navarro.

Tanto en la Catedral de Los Ángeles como en el Iesu en Donostia Moneo parte de una premisa, la orientación del templo. La asamblea se dirige hacia el Este, y esta decisión a priori, externa a las circunstancias del proyecto⁷,

5 Rafael Moneo. “On Typology” en *Oppositions* 13, 1978 (versión en español: “Sobre el concepto de tipo en Arquitectura” en AAVV, *Sobre el concepto de tipo en Arquitectura*, Composición II, Departamento de Publicaciones de Alumnos ETSA de Madrid, 1982, 187-211)

6 “Cuando empecé a trabajar en el proyecto de la Catedral de Los Ángeles, no me sentía capaz de proponer un espacio trascendente que tuviera un impacto sensorial en los demás (como la caja mística de Mark Rothko) ni me sentí capaz de crear una versión contemporánea de una máquina perfecta como la que dibujaron los constructores de las catedrales medievales. La alternativa era proyectar una catedral con referencias a dichos espacios que sirvieran de vehículo a la experiencia religiosa.” Rafael Moneo, *Remarks on 21 Works* (London: Thames & Hudson Ltd, 2010). 499 Traducción del autor.

7 “Creo que algunos arquitectos que hablan de su obra como si estuviera dictada por la necesidad, exageran. Para mí, en el origen siempre existe un momento de aleatoriedad, un componente de libertad en la elección de la forma que no está determinado por ninguna circunstancia, exterior a la propia obra. (...) Vas tomando ciertas decisiones formales - arbitrarias - que son las que te permiten avanzar en el proceso de diseño y crear las directrices apropiadas para construir.” Ignacio Borrego, Néstor Montenegro y Lina Toro. *Una conversación con Rafael Moneo*. En *Rafael Moneo: Portfolio Internacional, 1985-2012* (Madrid: La Fábrica, 2013). 272

17.69| Rafael Moneo. Catedral de Nuestra Señora de los Ángeles, Los Ángeles (1995-2004)
Fotografía aérea.

[7.70] R. Moneo. Catedral de Los Ángeles
Primeros croquis de planta, sección e implantación urbana.

[7.71] R. Moneo. Catedral de Los Ángeles
Planta general del conjunto, Templo a la izquierda, plaza de encuentro y dependencias arzobispales a la derecha.

condiciona la inserción del edificio en la ciudad, de un modo diferente en cada caso. Asimismo, la planta adopta la forma cruciforme. Se establece así un compromiso con la historia, como lugar donde se asienta nuestra memoria y nos dota de formas simbólicas reconocibles.

7.3.1 CATEDRAL DE NUESTRA SEÑORA DE LOS ÁNGELES (1995-2004)

- [7.69] El solar que se eligió (decisión que el Cabildo consultó con el propio arquitecto) para edificar la nueva catedral que sustituiría a la anterior iglesia, destruida por un terremoto, se encuentra junto a una de las principales autopistas de Los Ángeles, a unas manzanas del centro financiero. En un espacio enorme situado en un entorno sin asideros ni referencias, Moneo recurre a la historia para conseguir insertar adecuadamente el edificio. Como en las tradicionales misiones californianas, se crea un recinto delimitado por un muro de hormigón. Así se consigue crear un ámbito nuevo, separado del ruido de las vías colindantes. El templo se sitúa en la cota superior del emplazamiento, al norte de la parcela, orientado hacia el Este. El cuerpo de las oficinas y viviendas para el arzobispado se sitúan en el extremo opuesto, y se enfrenta a otra de las vías que rodean el solar. Una gran plaza se extiende entre la Catedral y los espacios auxiliares, y sirve para acoger grandes multitudes. La ordenación de estos elementos fue el primer paso del diseño tras el encargo. La posición del templo y su organización interna, que ofrece a la plaza el ábside, obligan a que el acceso se produzca en el punto opuesto al tradicional. Esto conlleva una inversión en el sentido tradicional de la circulación en el templo, ya que para realizar el recorrido procesional hacia el este, es preciso realizar primero un trayecto en el sentido contrario, hacia el Oeste⁸. Se crean así unos deambulatorios laterales hacia los que se abren las capillas devocionales. Éstas se han girado y se cierran por lo tanto a la nave principal, que pasa a quedar destinada en exclusiva a la celebración, tal y como recomienda la nueva liturgia. En los primeros croquis de la Catedral se puede apreciar cómo se señala el gesto que recoge el [7.70] acceso al interior y que rodea el espacio principal.

[7.71] En esos croquis también se observa cómo las primeras tentativas de planta apostaban por la planta centralizada, más del gusto del cardenal, por entenderla más próxima a la liturgia. A lo largo del proceso la planta se alarga en el eje longitudinal, hasta adoptar una forma próxima a la cruciforme⁹, la que el arquitecto entendía como más adecuada para una catedral. Se puede apreciar la influencia que la labor de crítico de Rafael Moneo en las revistas *Arquitectura* o *Nueva Forma*, tuvo en su carrera posterior. Moneo analizó

8 Juan Antonio Cortés. En Los instrumentos de la disciplina. Comentario a las obras construidas en el extranjero por Rafael Moneo, En Rafael Moneo: Portfolio Internacional, 1985-2012 (Madrid: La Fábrica, 2013). 23

9 “Entiendo que era necesario adoptar una forma que conectara la Catedral con la historia de la iglesia católica, en una comunidad que está rodeada de iglesias evangélicas, y en las que una planta asamblearia podría llegar a asociarse con los telepredicadores” Entrevista del autor con Rafael Moneo en su estudio de la calle Cinca, el 17 de enero de 2013.

[7.72] R. Moneo. Santuario para Fray Junípero Serra.
Maqueta de la propuesta. Vista exterior e interior del espacio.

[7.73] [7.74] Thom Mayne. Santuario para Fray Junípero Serra.
Render de la propuesta. Vista exterior e interior del espacio.

[7.75] Santiago Calatrava. Santuario para Fray Junípero Serra.
Render de la propuesta. Vista exterior de la estructura.

la iglesia del santuario de Collevalenza¹⁰, obra de Julio Lafuente, en ambas revistas. En sus reseñas explica las virtudes del proyecto de Lafuente, al aunar la planta centralizada, que los usos de la nueva liturgia hacían más recomendable, y la dilatación en el eje longitudinal de una iglesia destinada a peregrinaciones, así como la continuidad interior exterior que la hacían plenamente moderna¹¹. Ecos de la iglesia de Collevalenza se encuentran en la catedral californiana. Allí las capillas cilíndricas sirven de soporte a la cubierta e iluminan el interior, y la planta se desarrolla en el eje longitudinal. El centro de gravedad del templo se sitúa en el altar sobre el que se localiza un gran lucernario.

También le inspiran otras realizaciones modernas, como la verticalidad de la iglesia de Kaleva de los Pietilä, o algunos de los recursos de Le Corbusier en Ronchamp. Moneo considera Ronchamp una obra insuperable, una cima de la arquitectura pero difícilmente imitable¹². Está presente en varios elementos¹³, como el suelo que se curva hacia el presbiterio, las capillas laterales iluminadas cenitalmente, y la cubierta que flota sobre el espacio y se eleva hacia la zona del altar, que continua en el exterior, y que genera un espacio de adoración exterior frente a la explanada. Este espacio está presidido por la gran cruz que también está presente al interior. Recibe a los fieles al ingresar en el recinto cerrado de la catedral y domina el espacio interior, en el que el techo convexo dirige la atención hacia la misma.

[7.72] Esta doble presencia interior - exterior fue uno de los temas que investigó Moneo en el santuario para Fray Junípero Serra¹⁴. En el santuario la figura

10 “No deja de resultar – asimismo - significativo que la presentación de esta obra en el panorama crítico español – en el inevitable contexto de la revista *Arquitectura* – fuera firmada por Rafael Moneo. (...) A la vuelta de los años, no puede dejar de llamar la atención la sorprendente semejanza tipológica – cuando menos en planta – del ejercicio aquí criticado por Moneo y su propia propuesta para la nueva Catedral de Santa Viviana en la ciudad de Los Ángeles.” Eduardo Delgado Orusco, en *Arquitectura Sacra Española, 1939-1975* (Madrid: E. Delgado, 1999), 345

11 “...la iglesia de Collevalenza es una iglesia en la que el arquitecto ha vuelto a proponer, como en el primer Renacimiento, la planta central. Pero un análisis más a fondo pronto nos haría descubrir también componentes más tradicionales, que nos llevarían a entender Collevalenza como una más de las iglesias basilicales, bien dispuesta para los solemnes cortejos. Que la iglesia comienza proponiendo una planta central es claro, pero no olvidando que se trata de un término de peregrinaje Julio Lafuente ha optado por dilatar el eje longitudinal de la iglesia (...)” Rafael Moneo, “Santuario de Collevalenza, Todi, 1968.,” *Nueva Forma*, no. 88 (1973): 44–47.

12 “El ejemplo más importante de arquitectura religiosa contemporánea es Ronchamp. La experiencia de su vivencia es la más intensa de todas. Y su atrevimiento, y su desafío. Ronchamp es el referente inalcanzable para cualquier arquitecto que trate de abordar el tema sacro. La Tourette puede llegar a pensarse, como arquitectos entendemos que podemos llegar a realizar una obra como la iglesia del convento, pero nunca Ronchamp.” Entrevista con Rafael Moneo.

13 “Obviamente Le Corbusier está flotando sobre todo el empeño, especialmente su iglesia de Ronchamp” William J.R. Curtis, 1999. Una conversación con Rafael Moneo. *El Croquis* 98: 23

[7.73] 14 “La Catedral de Los Ángeles es también resultado de un proceso de selección en el que los arquitectos éramos Gehry, Venturi, Calatrava, Thom Mayne y yo. Nos pidieron a todos hacer un pequeño santuario/ermita para recordar al mallorquín Fray Junípero Serra. Es curioso el procedimiento de selección, porque lo que nos pidieron no fue el proyecto de la Catedral sino un trabajo que permitiese al comité hablar de cuáles eran nuestras intenciones.”

Ignacio Borrego, Néstor Montenegro y Lina Toro. Una conversación con Rafael

[7.76] R. Moneo. Fundación Pilar i Joan Miró, Palma de Mallorca (1987-92)
Planta del nivel de la sala de exposiciones.

[7.77] R. Moneo. Fundación Miró.
Fotografía actual del interior de la sala de exposiciones.

de Fray Junípero se muestra al exterior en su faceta civil, como fundador de misiones en toda California. Pero al interior aparece como un santo, suspendido en el espacio, recortado por un marco de luz, convertido en objeto de devoción¹⁵. La referencia directa que señala Moneo es la estatua ecuestre del Museo de Verona en Castelvechio de Carlo Scarpa, pero hay ecos de Ronchamp y la hornacina del muro este que permite que la Virgen sea contemplada al interior y al exterior.

El protagonismo de la luz como elemento expresivo es uno de los temas principales de la Catedral. La luz como metáfora de la presencia de Dios, y como medio para lograr una sensación de paz. Y aquí Rafael Moneo confía en la memoria de los espacios religiosos que le han marcado. Las iglesias bizantinas y el Barroco, por su tratamiento de la luz. Las catedrales góticas y su verticalidad, así como su perfección técnica, expresión del esfuerzo de una sociedad. El material en el que se construye la Catedral adquiere un papel decisivo. Como ya ocurriera en la Fundación Joan i Pilar Miró, en

[7.76] Palma de Mallorca, el hormigón es el material elegido, está presente desde el origen del edificio, y condiciona la estructura y forma del templo¹⁶.

William J.R. Curtis señala que la Fundación Miró supuso un punto de inflexión en la carrera de Moneo, al ofrecer al “autor un nuevo abanico de opciones expresivas al esbozar una serie de recursos arquitectónicos para

[7.77] el tratamiento de la luz, el movimiento y de los materiales, que mostrarían ser muy valiosos en adelante”¹⁷. El propio Moneo destaca que muchos de los hallazgos de este proyecto se verán reflejados en la Catedral de Los Ángeles¹⁸. El empleo del hormigón como material principal, la disposición de los muros diagonales que permiten que el espacio se despliegue según lo recorremos, las visiones cruzadas que invitan a desplazarse en su interior. El color terroso del hormigón y las vidrieras de alabastro que convierten la luz en un elemento sólido configuran un espacio próximo a lo trascendente. En Los Ángeles, en lugar de optar por la piedra, tal y como se hacía en el

Moneo. En Rafael Moneo: Portfolio Internacional, 1985-2012 (Madrid: La Fábrica, 2013). 274

15 Rafael Moneo, *Remarks on 21 Works* (London: Thames & Hudson Ltd, 2010). 509

16 “En Arquitectura, la pura relación abstracta entre formas, dimensiones y proporciones, no se da. Son, en última instancia, los materiales quienes contribuyen a esclarecer la auténtica experiencia espacial de la arquitectura. El que la materialidad de la construcción y la idea abstracta que anima un proyecto coincidan y no se excluyan es condición necesaria para que se de la arquitectura. De ahí que construir, tal y como yo lo entiendo ahora, vaya más allá de la mera construcción del edificio. Construir significa haber hecho indisoluble e inevitable la conjunción entre la idea abstracta que dio origen a un edificio y el uso de los materiales que proporciona la construcción.” Rafael Moneo. “Prólogo. Construir el Kursaal.” *Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y construcción* 12 (octubre 2000): 2

17 “William J.R. Curtis. “Rafael Moneo. La estructura de las intenciones.” *El Croquis* 98 (1999): 30

18 “...puede decirse que la experiencia de la luz en el edificio de la Fundación Miró de Palma de Mallorca —en la que el alabastro incrustado en los muros funciona como lámpara de la que emana la luz—, está en el origen del proyecto de Los Ángeles”. William J.R. Curtis, 1999. Una conversación con Rafael Moneo. *El Croquis* 98: 23

[7.78] R. Moneo. Catedral de Los Ángeles
Fotografía interior del templo, desde el fondo del presbiterio
hacia la nave y la entrada.

[7.79] R. Moneo. Catedral de Los Ángeles
Fotografía interior del templo, desde los pies de la nave hacia el
presbiterio.

pasado, se utiliza el hormigón para todo el edificio, lo que permite que exista la pretendida transición fluida entre el exterior y el interior, el mismo material configura el muro en su totalidad y logra que se pueda “entender y ver el edificio como un todo homogéneo”¹⁹. El templo se articula a través de una serie de transiciones de espacios, entre el exterior de la plaza de acceso y el interior dominado por la luz filtrada de las vidrieras de alabastro, y las situaciones intermedias de los deambulatorios y las capillas laterales²⁰. Se consigue una continuidad espacial plenamente moderna. No existe la conexión visual directa entre el interior y el exterior, pero el espacio se muestra poco a poco, según se recorre el edificio. La transición entre dentro y fuera es muy sutil. Hay umbrales que se abren de nuevo a un exterior, pero la continuidad del material acompaña y consigue que se genere un ámbito especial, que se ingrese en un lugar con un tiempo particular.

Moneo apuesta por emplear un hormigón de color amarillento, que lo integre en el paisaje y la luz de la ciudad. También interesa la pátina que puede adquirir, y así asumir el tiempo como una variable más en la imagen del templo.

- [7.78] La luz filtrada evoca el ambiente de las iglesias bizantina. La luz dorada del alabastro entona con el hormigón visto y el exquisito techo de madera que
 [7.79] se pliega, flota, y dirige la luz hacia el interior del espacio y las miradas hacia la cruz sobre el presbiterio²¹. Así se consiguen dos ambientes, uno terrenal en penumbra, en el que se desarrolla la liturgia, y otro iluminado, ingrátido, relacionado con lo celestial, y al que no se puede acceder. Ese efecto se consigue mediante la apertura de huecos que permiten que la luz disuelva la estructura. Esta división queda potenciada por un plano de lámparas que ilumina la nave y delimita el ámbito terrestre, dota de escala humana al ámbito, y anima a la oración para poder acceder al mundo superior²².

19 William J.R. Curtis. *El Croquis* 98: 26

20 “Es emocionante pensar cómo se producen las transiciones o las inversiones de lugares. Dentro del Kursaal a veces te asalta la duda de si no estarás en un exterior. En cambio en el auditorio de Barcelona, al entrar en el patio cuadrado con ese gran lucernario girado, un inmenso fanal con dibujos superpuestos, uno tiene la impresión de estar en un interior. En la Fundación Miró, se llega, se pasa bajo cubierto y se sale de nuevo al exterior. Y Mérida es casi un exterior. Ese control de espacios-umbral es tremendamente atractivo.” Luis Moreno Mansilla. “En torno a la figura de Rafael Moneo” *Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y construcción* 12 (octubre 2000): 15

21 “Creo que en la cruda realidad de los edificios construidos uno puede ver claramente la esencia de un proyecto, la consistencia de las ideas. Creo firmemente que la arquitectura necesita del soporte de lo material; que la primera es inseparable de lo segundo. La arquitectura aparece cuando nuestros pensamientos adquieren la condición de realidad que solo lo material puede otorgar.” Francisco González de Canales. “Una reflexión teórica desde la profesión.” en Rafael Moneo. *Una reflexión teórica desde la profesión. Materiales de archivo (1961-2013)* (A Coruña: Fundación Barrié, 2013), 27

22 Este empleo de la luz coloreada y del material de tonos cálidos, remite a la arquitectura religiosa de José María García de Paredes, sobre todo a la iglesia Stella Maris en Málaga. Moneo entiende que es uno de los mejores templos construido en España, por la claridad de su concepción espacial y funcional, por la utilización de una acertada paleta de materiales y por la inteligente inserción urbana del templo. También García de Paredes recurre a las lámparas para crear una escala adecuada en el interior del templo, además de como elementos de control acústico. Entrevista del autor a Rafael Moneo.

[7.80] R. Moneo. Iglesia del Iesu, Riberas de Loiola, Donostia (2001-11)
Fotografía aérea de la ciudad. La iglesia se encuentra junto al último meandro del Urumea.

[7.81] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Esquema de implantación.

[7.83] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Fotografía del exterior del edificio, con el zócalo de granito que resuelve el encuentro con el suelo.

[7.82] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Esquema de relación con el lugar, y articulación de los volúmenes, con el giro al este del templo.

[7.84] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Fotografía del interior del nártex de relación previo a la entrada al templo.

7.3.2 IGLESIA DEL IESU, RIBERAS DE LOIOLA, DONOSTIA (2001-2011)

Cuando Moneo recibe el encargo de la iglesia del Iesu, en Riberas de Loiola en Donostia, debido al cambio de escala, no puede repetir muchas de las decisiones que tomó en la catedral. Pero sí mantiene dos gestos emparentados con la tradición, la planta cruciforme y la orientación del ábside hacia el Este²³.

- [7.80] El barrio de Riberas de Loiola es una zona de nueva construcción, situada entre un meandro del Urumea y una autovía, estructurada en una retícula de ensanche tradicional, con una edificación sin carácter especial. Al otro
- [7.81] lado del meandro se sitúa la Escuela de Estudios Universitarios y Técnicos de Guipúzcoa, proyectada por Miguel de Oriol, y ganadora del Premio Aizpurúa en el año 1968. Destaca su capilla, con tres torres que rompen con sus líneas verticales la horizontalidad del conjunto. Frente a esta notable realización se ubica nueva parroquia, con la que puede establecer un diálogo en la distancia. El planeamiento había dispuesto el templo al fondo de la Avenida de Barcelona, la vía que estructura la ordenación. Pero Moneo consideraba que en ese emplazamiento adquiriría una presencia muy relevante, de fondo de perspectiva, más propia de otras épocas en las que la iglesia simbolizaba con esa presencia dominante su poder en la sociedad. El arquitecto sugirió un cambio de posición a su ubicación actual (figura 6).
- [7.82] De este modo pasaba a ser una puerta al barrio, y lo dotaba de carácter. Esta nueva localización condiciona su inserción y su tamaño. Para no quedar disminuida frente a la altura de los edificios que la rodean, se plantea un edificio muy vertical, casi cúbico. Es quizá la primera obra de Moneo en
- [7.83] la que se puede interpretar un modelo propio del movimiento moderno, un prisma blanco. Este volumen se gira y se orienta hacia el este. Se trata en realidad de un gesto que simboliza ese giro, ya que la retícula del barrio ya tiene esa orientación. Para engarzarlo con la trama urbana, se construye un
- [7.84] cuerpo bajo que aloja las dependencias parroquiales²⁴ y que sirve de nártex de acceso al templo. A otra escala, vuelve a repetir la operación de crear un patio que sirve de remanso, de espacio de ingreso al tiempo propio de la celebración. Un zócalo de granito abujardado sirve de base del cuerpo blanco del edificio y reduce la escala imponente del templo a la altura del peatón. Este zócalo se introduce en el nártex y acompaña al fiel en su reco-

23 Cuando explica este proyecto, Moneo indica que el templo se gira al Este, para mirar a Roma. Esto es un error, ya que la tradicional orientación del templo no responde a la localización de Roma, sino que señala la mirada hacia el sol que nace como símbolo de la llegada del Salvador. Este detalle fue motivo de debate en la charla posterior a la conferencia que Rafael Moneo impartió en el XXXVII Curset Patrimonio Sacro. Permanente Innovación, organizado por la AADIPA en Barcelona, los días 13, 14 y 15 de diciembre de 2014.

24 Es bajo esta zona donde se construye el supermercado que ayudó a financiar el templo. No hay ningún uso profano bajo el templo, tal y como indica el canon 1164 del Código de Derecho Canónico. La empresa constructora que construyó el barrio se encargó también de levantar la parroquia. En un principio se pensó que cada vivienda tuviera una pequeña tasa que ayudara a financiar las obras. Pero al comprobar que era necesario excavar para encontrar el firme, se consideró que era más rentable construir un supermercado que sirviera al barrio, y simbolizar de este modo la simbiosis tradicional entre la iglesia y la sociedad. Entrevista del autor con Rafael Moneo.

17.851 17.861 R. Moneo. Iglesia del Iesu.
 Comparación entre las dos versiones el proyecto.
 Arriba, la primera, con la puerta descentrada del eje y el coro a los pies
 de la nave.
 Abajo, la versión construida.

[7.87] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
 Fotografía exterior, con el lucernario de alabastro iluminado.

[7.88] Le Corbusier. La boîte à miracles (1948)

rrido hacia el interior del templo, donde se interrumpe. Una vez en el interior sólo existe el revestimiento blanco. Aquí se marca una de las principales diferencias con el espacio de la catedral. Moneo entiende que los muros de hormigón generarían un espacio muy pesado, por lo que decide utilizar un mortero blanco neutro. En Donostia el color blanco ayuda a iluminar los días grises y permite una claridad mayor en el interior de la iglesia.²⁵ La iluminación a través del lucernario perimetral que recorta la cruz suspendida potencia la claridad del ambiente. Las únicas notas de color las aporta el mobiliario de madera, y la luz del sol que entra directa a través de alguno de los huecos practicados en los muros. Es particularmente cálida la luz de oeste que entra sobre el baptisterio y a través de la puerta secundaria. Estos huecos, y la luz cambiante en el interior del templo nos permiten seguir el recorrido del sol a lo largo del día. Moneo confía en que los usuarios del templo lo mantengan blanco, que no permitan que la pátina del tiempo se acumule en sus paramentos. A diferencia de la catedral u otros edificios del navarro, que reflejan el transcurrir del tiempo en su imagen que los emparenta con los edificios de la antigüedad, en este caso Moneo apuesta por esa pureza indiferente al paso de los años. Hasta la construcción de la Fundación Miró, Moneo había empleado el material como vehículo para situar

[7.87] el edificio en su contexto urbano e histórico, mimético en cierto modo con el entorno en el que se insertaba. Esto no impedía que no investigara en el modo de utilizar el mismo con criterios contemporáneos. Pero la decisión de que la iglesia del Iesu sea un volumen blanco, tiene la consecuencia de que este sea uno de los edificios de Moneo en el que menos se manifieste

[7.88] el modo en el que está construido. Y esto lo emparenta con algunas de las arquitecturas de los primeros maestros modernos. “Sin embargo, paradójicamente, si algo caracteriza a la modernidad, es precisamente el abandono de la construcción como lenguaje. Le Corbusier es un ejemplo, pero más claro es el caso de Aalto, que tiene una concepción muy instrumental de la construcción. (...) La arquitectura no tenía que ser una representación de la construcción, como pretendían los clásicos, ni debía identificarse con ella como quería Wright. La construcción era un instrumento muy versátil, pero subordinado. Moneo hereda ese bagaje de Aalto. Su obra, aún de muy diferentes formas, está siempre dando vueltas a ese papel ambiguo de la construcción, buscando un equilibrio sobre lo que significa como medio lingüístico²⁶.”

El edificio bebe de varias fuentes: las iglesias de Lalibela, las esculturas de Chillida, las cajas metafísicas de Oteiza, la Capilla de la Resurrección en

[7.85] el cementerio de Turku, de Bryggman, o las instalaciones de James Turrell.

[7.86] Se puede explicar cada decisión del proyecto a partir de estas referencias, pero la obra adquiere una fuerza propia, una personalidad que nos habla de la capacidad de Moneo para dotar de profundidad a su arquitectura. Moneo se apoya en la reinterpretación de la arquitectura religiosa que Alvaro Siza realiza en San Marco de Canaveses. Insiste en los atributos tradicio-

25 “Deseo que se mantenga con regularidad el acabado blanco del templo, que no refleje el paso del tiempo.” Entrevista del autor con Rafael Moneo. El revestimiento monocapa exterior ya ha sido limpiado en otoño de 2014, apenas 5 años después de la inauguración del templo.

26 Antón Capitel. “En torno a la figura de Rafael Moneo” *Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y construcción* 12 (octubre 2000): 4

[7.89] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Fotografía del interior del templo. Cruz suspendida sobre el espacio.

[7.90] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Fotografía del interior del templo, desde el eje longitudinal de la nave.

nales de la arquitectura religiosa popular para transformarlos a través de la abstracción. Como ya ocurriera en la Catedral, se pretende una iglesia que parezca una iglesia²⁷. A primera vista destaca la disposición tradicional longitudinal²⁸, que queda acentuada por el profundo presbiterio y por la gran puerta principal (heredada de Siza) alineada con éste. La luz de sur baña el fondo del presbiterio y destaca el retablo situado en ese muro. Pero al analizar con detenimiento la planta se puede observar que el presbiterio está muy adelantado, lo que permite que sea rodeado, que funciona más bien como una planta centralizada. Lo que en San Marco era un espacio longitudinal, se modifica en el Iesu al introducir el crucero a la altura del presbiterio. Se genera así una tensión entre el espacio longitudinal preconiliar y el centralizado que se entiende más adecuado para la nueva liturgia²⁹. Así la decisión de la orientación del templo, que dispondría a toda la asamblea dirigida hacia el este, se muestra más como un signo de engarzar el edificio con la tradición y con las formas de la historia, que una consecuencia del funcionamiento interno del espacio de celebración.

La iglesia tiene una dimensión vertical muy marcada. Al extruir verticalmente la planta cruciforme se generan cuatro aristas que potencian el carácter vertical del espacio, y que pueden entenderse como la abstracción del
 [7.89] crucero de una iglesia gótica. Hace referencia a su verticalidad y a su luminosidad, pero sin su efecto de desintegración del muro mediante la luz
 [7.90] coloreada. La luz indirecta del Iesu genera un espacio de penumbra bajo la cruz suspendida. Sobre ella existe una luz a la que no podemos ascender. Las líneas verticales del crucero dirigen la mirada hacia esa cruz, de modo que está siempre presente. Esta forma de iluminación, un lucernario lineal que recorre el perímetro de la planta y recorta un plano a contraluz, guarda relación con la obra de James Turrell³⁰. En su capilla cualquiera en

27 “Era difícil para mí pensar en hacer una Catedral sin ciertas resonancias históricas. La religión tiene que ver con la historia: es algo que hemos recibido. Prestar atención a los símbolos establecidos tiene sentido. No estamos hablando de la actitud, más bien panteísta, de evitar el contacto con los símbolos conocidos. Casi al contrario. Queríamos que de algún modo la iglesia pareciera una iglesia.” William J.R. Curtis, 1999. Una conversación con Rafael Moneo. *El Croquis* 98: 25

28 Incluso en la primera versión del proyecto se había dispuesto el coro a los pies de la nave, sobre a la entrada, de acuerdo con la tradición eclesial. Puede apreciarse la diferencia con la versión definitiva al compararla con la planta que aparecen en la publicación *Una reflexión teórica desde la profesión*. Materiales de archivo (1961-2013) (A Coruña: Fundación Barrié, 2013), 233

29 Esto remite a sus reflexiones sobre Collevallenza, en las que se planteaba cuáles son los motivos para una planta centralizada hoy en día: “Sin proponérselo hemos desembocado en un terna que tal vez tuviese interés: pienso al escribir estas líneas que la liturgia postconciliar está más cerca de las iglesias de planta central que de las iglesias inspiradas en los esquemas de la contrarreforma, en los esquemas de Vignola. Habría que hacer sin embargo, una distinción clara entre los motivos que mueven la arquitectura de hoy a centralizar la planta de las iglesias; para aquéllos la totalidad, el valor simbólico de la forma, como acertadamente ha dicho Wittkower, era lo fundamental; en la hora actual la planta centralizada no es ajena a un deseo de estructurar el lugar sagrado de acuerdo con la función que ha de cumplir, de acuerdo con el rito.” Rafael Moneo, “Iglesia En Collevallenza,” *Arquitectura* 105 (1967): 9–13.

30 Moneo colaboró con Turrell en el Museo de Bellas Artes de Houston. Allí se encargó del pasadizo que conecta el edificio de Audrey Jones Beck con el Brown

[7.91] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Fotografía del interior del templo. Entrada a la nave principal, bajo el coro junto a la capilla bautismal, a la izquierda.

[7.92] [7.93] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Fotografías del interior del templo. Capilla bautismal y entrada secundaria bajo el coro.

[7.94] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Fotografías del interior del templo. Capilla del Santísimo.

17.95| 17.96| R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Sagrario, con el lucernario de la capilla del Santísimo al fondo, y detalle de este lucernario de alabastro.

Houston un rectángulo abierto en el techo permite ver el cielo. El contraste con la parte que queda a contraluz produce un efecto asombroso. Ese cielo enmarcado parece flotar sobre el espacio de contemplación. En el lesu, el efecto es el contrario, la cruz a contraluz flota sobre la nave mientras la luz resbala por los muros blancos.

La concepción general del espacio es heredera también de las Cajas Metafísicas de Oteiza, con esa concepción de planos que no conforman el espacio, sino que son el “lugar donde la escultura – espacio – vacío se guardan. Es decir, que las planchas metálicas que vemos no forman parte de la escultura, sino que designan su lugar en sentido aristotélico³¹”. El método de proyecto de Moneo suele utilizar la compacidad. Aloja en un único volumen todos los espacios, lo que le concede “una densidad propia de muchas arquitecturas antiguas³²”. Una caja que al exterior se ofrece compacta, y no muestra la riqueza espacial del interior, muy interesante, fluida y dinámica. Todos los espacios se relacionan visualmente, a través de las aberturas que se practican en los planos verticales. Estos muros plegados, como decía Oteiza, no confinan el espacio, sino que permiten que fluya a su alrededor. Desde que se ingresa en el templo se suceden las vistas en diagonal que invitan a recorrerlo. Incluso en el espacio de la nave, en el que prima la dimensión longitudinal, la cruz distorsionada de la planta evita que se mantenga fija la mirada en el fondo del presbiterio, ya que se mueve en muchas direcciones. Las líneas verticales del crucero la elevan hacia el cielo, mientras que las aperturas de las capillas laterales facilitan el movimiento perimetral. Destaca la importancia que se concede al presbiterio, y en especial al altar, que se percibe desde todos los puntos de la iglesia. El punto de acceso habitual al templo se sitúa en una de las esquinas del

- [7.91] cuadrado principal. Se ingresa bajo el plano del coro, a un espacio de una altura baja. A través de la capilla bautismal ya se divisa el presbiterio. Pero los muros nos invitan a recorrer el templo desde el perímetro. Si se accede [7.92] a la nave, ya se puede contemplar el vacío de gran altura, alineada la puerta [7.93] principal con el presbiterio y el retablo al fondo del mismo. La distorsión de la planta, rompe ese eje longitudinal y nos impide permanecer estáticos. Si se sigue por el perímetro se produce la sorpresa de la gran altura de la [7.94] capilla del Santísimo. 28 metros frente a los 21 metros de la nave principal. Un espacio vertical en el que un gran lucernario de alabastro abierto al sur [7.95] ilumina todo el espacio y lo tensa en diagonal. En la pared opuesta, vuelve [7.96] a aparecer Chillida, esta vez con un tapiz. Si se sigue este recorrido perimetral, se accede de nuevo a la nave, a uno de los transeptos. Desde este punto hay una de las visiones más completas del templo, ya que se puede apreciar la entrada, la capilla bautismal, el coro sobre ambas, el presbiterio, el sagrario, y las aperturas que conducen a la capilla del Santísimo y a la capilla de la Reconciliación. El templo se muestra ciego al exterior, sólo en

Pavilion de Mies van der Rohe. En la entrevista mantenida con el autor, Rafael Moneo señaló la obra de Turrell como la principal influencia a la hora de proyectar la iluminación del templo.

31 Pedro Manterola, *La Escultura de Jorge Oteiza. Una Interpretación*, Cuadernos Del Museo Oteiza 1 (Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2006).

32 Juan Antonio Cortés. En *Los instrumentos de la disciplina. Comentario a las obras construidas en el extranjero por Rafael Moneo.*, Rafael Moneo: Portfolio Internacional, 1985-2012 (Madrid: La Fábrica, 2013). 21-22

[7.97] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Fotografía del exterior del templo. Huecos en la fachada.

[7.98] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Fotografía del nártex. Relación entre la celosía y la puerta secundaria.

[7.99] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Fotografía del interior del templo, con el hueco en fachada alineado con la puerta, sobre el eje principal del espacio.

[7.100] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Fotografía del espacio bajo el coro, con la celosía alineada con la puerta secundaria, orientada a oeste, que introduce la luz a última hora de la tarde.

este último recinto se abre la vista al parque que la rodea, a través de un hueco orientado al sur. En la catedral de Los Ángeles ya estaba presente este recurso. Allí Moneo proyectó un jardín entre el templo y la autopista, [7.97] que ayuda a liberar por un momento la tensión de la vivencia del espacio sagrado³³.

[7.98] A través del muro exterior, y de las aberturas que en él se producen la luz
[7.99] del oeste entra en el interior del espacio. La gran celosía permite que a través de la puerta lateral haya una vista del exterior, y la luz del poniente entre rasante hasta el espacio bajo el coro. En el eje de la puerta principal, [7.100] un hueco con la forma de cruz de la planta del templo se alinea con la puerta, con el altar y con el retablo del fondo. De un modo sutil, desde el exterior se explica el funcionamiento del templo, y se señala el punto de máxima tensión espacial al viandante que recorre la calle.

Pese a estar construido desde la tradición, y sin que aparentemente sea la liturgia un elemento central en el diseño del templo, su análisis nos permite observar lo adecuado de su disposición a las necesidades de la celebración. Una de las virtudes del proyecto es que retuerce el trazado clásico del templo para conseguir un espacio moderno, y que cumple con las determinaciones emanadas del Concilio. De un modo particular, parece que se está en un templo tradicional, pero el espacio responde a las nuevas directrices. Moneo cuenta cómo el párroco estuvo siempre dispuesto a colaborar para que el templo respondiese a los requerimientos litúrgicos, pero sin interferir en el trabajo del arquitecto. Al contrario que en la Catedral de Los Ángeles, donde el obispo Mahoney impidió que se contara con los principales artistas modernos de la ciudad, en el Iesu se permitió esa presencia. El párroco, Jesús María Zabaleta, entiende que es un espacio desnudo, austero, pero confía en la capacidad del mismo para atraer a los fieles de un barrio que empieza a consolidarse. En la arquitectura religiosa de Rafael Moneo están presentes los temas que han sido importantes a lo largo de su trayectoria. Logra aunar todos los factores presentes en el proyecto mediante la asunción de que la práctica de la arquitectura permite que desaparezca la arbitrariedad de la forma, al adoptar la decisión clara y firme de incorporar la construcción en el origen del proceso proyectual³⁴. Así la atención a los

33 “(Rafael Moneo) Por supuesto he tenido la capilla de Bryggman en la cabeza durante muchos años y siempre insisto a los que visitan Finlandia en que vayan a verla. La luz es tan importante allí como lo es la Cruz. También se debe a lo que aprendí de las iglesias escandinavas: la voluntad de incluir la naturaleza. El flanco sur de la Catedral de Los Ángeles hay que entenderlo como un filtro de luz, pero el flanco norte sigue el ejemplo de Bryggman y se abre al exterior, hacia un patio que contribuirá a reducir la tensión y a que repentinamente nos sintamos relajados. Bryggman fue muy hábil a la hora de combinar simetría y asimetría, verticalidad y horizontalidad; la nave de la Capilla de la Resurrección difumina eficazmente los límites con el exterior, etc. Mucho me gustaría dar testimonio de lo que de él aprendí en la Catedral de Los Ángeles” William J.R. Curtis. “Una conversación con Rafael Moneo” *El Croquis* 98 (1999): 26

34 “El orgullo de la arquitectura era convertir en real lo ficticio, ya que, el modo en el que la arquitectura se producía implicaba la continuidad entre forma, tal y como se concebía en la mente, y forma construida, como manifestación última de la realidad. El mundo ideal se transformaba así en un mundo real porque lo que caracterizaba a la arquitectura era el hecho de que debía ser construida. Se trata de una creación de la mente que se hacía consistente tan sólo cuando alcanzaba su expresión, llegando a ser en aquel momento una realidad independiente.” Rafael Moneo, “La Soledad de Los Edificios”, *El Croquis*, 2004. 612

[7.101] Jorge Oteiza. Caja Metafísica.

[7.102] [7.103] Eduardo Chillida. Tapiz en el Iesu y cruz de alabastro en Nuestra Señora del Coro.

[7.104] James Turrell. Live Oak Friends Meeting House, Houston, Texas, 2000

[7.105] R. Moneo iglesia del Iesu.

[7.106] Retablo de Javier Alkain.

[7.107] Crucifijo original

[7.108] Prudencio Irazábal. Cuadro para la capilla de la Reconciliación

[7.109] José Ramón Anda. Imagen de la Virgen con el niño en brazos,

condicionantes específicos del lugar en el que se asienta la obra, la integración de la historia de la arquitectura con las nuevas disciplinas y los nuevos modos de construcción³⁵, la reflexión sobre el tipo y la simbiosis que establece entre el tratamiento de la luz y la materialidad del edificio, conforman una obra de arquitectura que responde a la especificidad concreta de cada proyecto y cada emplazamiento.

Moneo percibe la realización de la iglesia como ocasión para rendir homenaje a los principales artistas vascos, Chillida y Oteiza, con quienes Oiza
[7.101] ya trabajó en Aránzazu. La concepción general del espacio es heredera de las Cajas Metafísicas de Oteiza, con esa concepción de planos que no terminan de encerrar el espacio, que fluye entre sus bordes. Una caja aparentemente compacta que aloja en su interior una riqueza espacial muy
[7.102] interesante, fluida y dinámica.

La presencia de Chillida se materializa en un gran tapiz en la capilla del
[7.103] Santísimo y en el trazado general de la planta, que remite a la cruz que el artista realizó para la iglesia de Nuestra Señora del Coro, en la parte vieja de San Sebastián, a escasos metros de la desembocadura del Urumea, donde se encuentran el Kursaal y el bloque de viviendas de los años 70.

Pero las influencias no se limitan a estos dos artistas, ya que el concepto
[7.104] de iluminación del templo (importantísimo en este caso) remite a la obra del artista James Turrell, con el que Moneo colaboró en el Museo de Houston.

Turrell realizó una instalación en el pasadizo subterráneo que comunica el
[7.105] edificio nuevo con el de Mies. La cruz que flota sobre el espacio a contraluz condiciona y da carácter al conjunto completo de la obra. Se convierte en símbolo y en herramienta.

Al contrario que en la catedral de Los Ángeles, donde no pudo elegir a los artistas encargados de la ambientación del espacio, en esta ocasión el párroco dio carta libre al arquitecto para que pudiera incluir las obras de arte que considerara más apropiadas para el carácter que quería conseguir en el templo. Para ello contó con la participación de una nueva generación de artistas vascos para enraizar la iglesia en la sociedad, y que fuera reflejo
[7.106] del arte en el tiempo en el que fue construida. Para ello se encargó a Javier Alkain un retablo que presidiera el fondo del presbiterio. En el crucifijo de madera se coloca un Cristo procedente del Museo de Arte de Cataluña:

[7.107] reinterpretación de la Majestad de Batlló. Este crucifijo es distinto de la pieza que se utilizó en la consagración del templo, una pieza metálica que remitía a las obras de Pablo Serrano. El altar y los asientos de la sede son obra de Rafael Moneo, y están realizados en la misma madera que la base del crucifijo, los bancos de la asamblea, las sillas de la capilla del Santísimo y el confesionario, una deconstrucción de los elementos que tradicionalmente lo conformaban. En la capilla de la Reconciliación se colocó un cuadro de Prudencio Irazabal que refleja un firmamento nublado, en el que el sol lucha por dispersar las nubes y permite que se haga la luz. Se confía en la capacidad del arte y la arquitectura para influir sensorialmente en el fiel.
[7.108]

[7.109] Junto a la entrada, en un nicho que conecta con la capilla bautismal se sitúa una Virgen obra de José Ramón Anda, que recibe a los fieles a la entrada.

35 “Cuando el posmodernismo comenzó a interesarse por la arquitectura histórica, él (Moneo) tenía un pasado: se había formado en la historia de la arquitectura y de hecho vive la arquitectura como un presente continuo” Iñaki Ábalos, en Anatxu Zabaldeasoa, “Un Arquitecto de Mundo.,” El País Semanal, 23 de agosto de 2013.

J.L. Fernández del Amo
Nuestra Señora de la Luz (1969)

J.L. Fernández del Amo
San León Magno (1970)

I. Vicens y J.A. Ramos
Santa Mónica (2009)

I. Vicens y J.A. Ramos
Consolación (2010)

J.C. Sancho y S. Madridejos
Parroquia Irún (2001)

IMB Arquitectos
Miribilla (2008)

R. Moneo
Iesu (2011)

A. Siza
Marco Canavases (1996)

«Me dirá usted que la literatura no consiste únicamente en obras maestras sino que está poblada de obras, así llamadas, menores. Yo también creía eso. La literatura es un vasto bosque y las obras maestras son los lagos, los árboles inmensos o extrañísimos, las elocuentes flores preciosas o las escondidas grutas, pero un bosque también está compuesto por árboles comunes y corrientes, por yerbales, por charcos, por plantas parásitas, por hongos y por florecillas silvestres. Me equivocaba. Las obras menores, en realidad, no existen. Quiero decir: el autor de una obra menor no se llama fulanito o zutanito. Fulanito y zutanito existen, de eso no cabe duda, y sufren y trabajan y publican en periódicos y revistas y de vez en cuando incluso publican un libro que no desmerece el papel en el que está impreso, pero esos libros o esos artículos, si usted se fija con atención, no están escritos por ellos. Toda obra menor tiene un autor secreto y todo autor secreto es, por definición, un escritor de obras maestras.»

Roberto Bolaño, 2666

La serie de edificios que se han analizado en este trabajo de investigación responden cada uno de una manera particular al programa religioso. Todos tienen elementos destacables y en muchos de ellos se pueden apreciar una línea común o unas semejanzas que pueden permitir extraer los aspectos del programa sacro. La repetición de algunas decisiones de proyecto y su mantenimiento a lo largo del tiempo ayuda a determinar la idoneidad de una respuesta ante los aspectos esenciales de la tipología y de los cambios que sufrió en el transcurso de las décadas de los 50 y 60, y que hizo que se borraran de un plumazo siglos de tradición.

Se establecen a continuación una serie de cuestiones a las que ha de responder un templo tras la renovación de la tipología a raíz del Concilio Vaticano II. Estas cuestiones están extraídas del método didáctico de Dietmar Eberle, y responden a los puntos que establece como bases fundamentales para la realización de un buen proyecto de arquitectura, y en las relaciones acumulativas que se crean en su interrelación. Se trata así de realizar un análisis transversal que relacione cuestiones básicas del proyecto y comparar las distintas formas de resolverlas, planteadas en la serie de edificios elegidos. Si en los capítulos anteriores se analizaba el proyecto de forma individual, esta serie de síntesis parciales quieren conseguir que se pongan en paralelo varios templos ante una misma cuestión.

8.1 NUEVA POSICIÓN EN LA CIUDAD.

«Uno arroja una piedra al agua: la arena se arremolina y vuelve a asentarse. La perturbación fue necesaria, y la piedra ha encontrado su sitio. Sin embargo, el estanque ya no es el mismo que antes. Los edificios son aceptados en su entorno cuando poseen múltiples maneras de hablar desde el sentimiento y la razón»

Peter Zumthor. Pensar la Arquitectura.

Los cambios en la sociedad han provocado que las iglesias dejen de ser el centro jerárquico del entorno en el que se sitúan. Los nuevos templos ya no tienen una posición de privilegio alrededor de la cual se organizan la ciudad o el barrio. El modo de entender la ciudad se ha visto modificado, y de la ciudad tradicional, o de ensanche decimonónico, se ha evolucionado a un nuevo tipo de estructura urbana, o mejor dicho a varios modelos según avanzaban las décadas. En todos ellos la ubicación del templo se realiza una vez completada la mayor parte de la trama, y su presencia no es determinante para dotar de carácter al entorno.

Una de las consecuencias de este cambio de jerarquía es el hecho de que el templo ya no podrá disponerse libremente en el solar, sino que estará condicionado por las restricciones que le imponga el entorno. Por tanto será más complicado que pueda orientarse según establece la tradición. La ordenación de la trama urbana será la que determine la dirección que adopta el eje principal del templo. Se pierde así uno de los componentes simbólicos de la construcción de las iglesias y su relación con la tradición. Pero es cierto que, como señala Ignacio Vicens, el cambio de la sociedad rural a la sociedad urbana hace que los habitantes de la ciudad ya no tengan tan presente en su vida cotidiana el ciclo solar. El cambio en la configuración interna del templo hace que la asamblea ya no se dirija en procesión hacia el fondo del espacio, y por tanto no sea necesario establecer una organización del conjunto de acuerdo a la posición de los puntos cardinales.

Se muestran distintas posibilidades de relación con el lugar y se estudia el modo en el que los arquitectos han reaccionado a ellas para tratar de responder con el proyecto de un templo contemporáneo.

[8.1] [8.2] R. García-Pablos. Templo de los Sagrados Corazones.
Fotografía aérea y plano figura-fondo del entorno.

[8.3] [8.4] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Fotografía aérea y plano figura-fondo del entorno.

Una forma de insertar la iglesia en la ciudad es a través de un lugar relevante en su entorno. Existen situaciones en las que la jerarquía ha puesto especial interés en la creación de un templo que sea especialmente significativo, bien por su posición urbana o bien por la necesidad de señalar la importancia que mantiene la iglesia católica dentro de la sociedad. Es por ello que se han proyectado iglesias que no respondían a la nueva imagen que se quería transmitir de una iglesia más cercana tras el concilio Vaticano II.

- [8.1] El templo parroquial de los Sagrados Corazones, en Madrid, está situado en una posición destacada en el barrio, frente a una glorieta confluencia de varias vías importantes. Ofrece así el templo su fachada a un espacio amplio, y Rodolfo García-Pablos optó por destacar este elemento. Proyectó una fachada principal simétrica, flanqueada al este por la torre exenta del campanario. La posición en esquina del solar permitía que se entendiese la [8.2] iglesia como un edificio aislado, al modo tradicional. El desnivel de las calles que descienden hacia la plaza de los Sagrados Corazones hacía que la entrada se mostrase elevada, como si se hubiera construido sobre un podio, con una escalera central que marcaba el eje principal del templo. Este eje destacaba por una gran vidriera sobre el acceso y por la marquesina volada que lo protegía. Así, aun tratándose de una construcción con lenguaje moderno, se tomaban elementos simbólicos de la tradición para señalar la importancia del edificio.

La iglesia es de gran tamaño, una de las mayores construida en Madrid durante el siglo XX, pero el vuelo de la cubierta hace que no destaque su dimensión vertical. La cubierta se plantea como un remate al templo y se configura como una quinta fachada para ser apreciada desde la altura.

El eje principal del espacio señala la dirección norte-sur. Las vidrieras responden a las distintas orientaciones para matizar la iluminación.

- [8.3] Tras la buena acogida del Kursaal, Rafael Moneo fue el elegido por el arzobispado de San Sebastián para construir una iglesia en uno de los principales desarrollos urbanísticos de la ciudad, Riberas de Loiola.

La ordenación del barrio había dispuesto el templo como fondo de perspectiva de la vía principal, pero Moneo propuso situarlo a la entrada del barrio, relacionado con el principal espacio verde del entorno.

- [8.4] El volumen del templo iguala en altura a los bloques residenciales. Se plantea así un edificio vertical, pero que elude la monumentalidad. También aparece como un objeto aislado, pero frente a la simetría que ofrecía el templo de los Sagrados Corazones, la iglesia del Iesu se muestra girada respecto a la alineación, para orientarse hacia el este, y no ofrece una fachada principal, se percibe en diagonal. La entrada se produce de modo tangencial a la calle y a su mismo nivel. La puerta principal de acceso al templo se oculta en el cuerpo bajo que sirve de atrio cubierto y de nártex de relación entre los fieles. Este cuerpo enlaza el templo con el bloque destinado a centro parroquial, y que sirve de transición entre los bloques de viviendas y el templo.

[8.5] [8.6] J.A. Domínguez Salazar. N. Señora de Moratalaz.
Fotografía aérea y plano figura-fondo del entorno.

[8.7] [8.8] J.A. Corrales. Parroquia de Elviña.
Fotografía aérea y plano figura-fondo del entorno.

Muchos de los crecimientos de las ciudades en los años 60 se realizaron con la tipología de bloques abiertos dispuestos en grandes manzanas con las vías de circulación en los bordes y el espacio interior libre de vehículos. Dentro del espacio interior de la manzana se había reservado el terreno para la construcción del templo, que en muchos casos era donado por la empresa constructora que había encargado de la urbanización y promoción del barrio. Esto sigue hablando de la profunda relación entre la iglesia y el estado en esa época.

- [8.5] La iglesia de Nuestra Señora de Moratalaz, en Madrid, se ubica en un solar relativamente plano, rodeado de edificios de viviendas en altura, José Antonio Domínguez Salazar planteó un conjunto que se extendía en toda la superficie del solar y que distribuía en varios bloques independientes los distintos usos: templo, locales de uso parroquial, despachos, vivienda de los sacerdotes y una residencia para religiosas. Cada uno de ellos tenía un acceso independiente y se separaban entre ellos mediante patios que servían a cada una de las zonas. La iglesia se articula con el bloque destinado a despachos parroquiales para crear un ámbito previo a la entrada al templo que permita la relación entre los fieles. El conjunto tiene una escasa altura, no compite con los bloques de viviendas del entorno. Está construido con los mismo materiales, por lo que exteriormente tiene una imagen común que sólo queda alterada por la presencia del templo, que destaca por la cubierta de aluminio, que de nuevo actúa como una quinta fachada del complejo.
No respeta la orientación tradicional, ni hace referencia al ciclo solar en su interior.
- [8.6]
- [8.7] En la Parroquia de la Resurrección del Señor en Elviña José Antonio Corrales actúa de un modo similar al que lo hace Domínguez Salazar en Moratalaz. Extiende el proyecto por todo el solar. Pero el método empleado es diferente. Aquí parte del sistema estructural, que es único para todo el proyecto, templo y locales parroquiales. Y con este sistema estructural, que es a la vez un tapiz, distribuye los distintos usos del conjunto parroquial. También son diferentes las relaciones entre las distintas zonas de la parroquia, ya que todas se hacen en el interior del complejo, organizadas por los lucernarios que se crean en los cajones estructurales.
- [8.8] Solo difiere de la organización general del centro parroquial un cuerpo en dos plantas destinado a viviendas, que aísla la edificación principal de la zona de aparcamiento que existe entre las viviendas de la Unidad de Ejecución 3 y la iglesia. Consigue así crear un ámbito previo a la entrada al templo concentrado en sí mismo, en contraposición a la explanada previa al conjunto de Moratalaz, que se abre al entorno.
La dirección de la trama geométrica del conjunto es este-oeste, y dos huecos en los extremos del templo señalan esta circunstancia, aunque no sea la orientación tradicional.

[8.9] [8.10] I. Vicens y J.A. Ramos. Iglesia en Collado Villalba.
Fotografía aérea y plano figura-fondo del entorno.

[8.11] [8.12] F. Tabuenca y J. Leache. Iglesia de San Jorge.
Fotografía aérea y plano figura-fondo del entorno.

Los desarrollos urbanos posteriores a los años 80 volvían a plantear el ensanche como modelo de ciudad. Con ello se trataba de recuperar la imagen tradicional de la ciudad. En estos casos se reservaba una manzana de la trama para que se situara el templo. De este modo se producía una situación paradójica, ya que se destacaba la importancia del templo al dotarle de un lugar importante dentro de la ordenación y a la vez se ponía de manifiesto la dificultad para responder a la escala de los edificios residenciales que construyen la trama urbana. Se analizan dos modos de responder a esta situación.

[8.9] La parroquia de la Santísima Trinidad en Collado Villalba se sitúa en un pequeño desarrollo que ocupa los terrenos de una antigua fábrica junto a las vías del tren. Su proximidad a la estación hace que tenga una posición de privilegio en la ciudad al estar junto a uno de sus accesos.

[8.10] Por esa situación y por la altura de los edificios colindantes, Ignacio Vicens y José Antonio Ramos plantearon un templo con una fachada de gran presencia, que servía de fondo a un retranqueo respecto a la alineación principal destinado a un espacio de relación entre los fieles previo a la entrada al templo.

Se resuelve la dualidad del programa templo-parroquia en un único edificio que aprovecha la diferencia de altura entre las tres vías a las que tiene fachada el conjunto. En la zona principal, frente a la estación, en la parte más alta de solar, se dispone el templo. En la parte trasera, con acceso desde una cota inferior, las viviendas sacerdotales y los locales parroquiales.

El templo no está orientado (se abre al cielo, en palabras de sus autores), pero abre un hueco al este que ilumina la pila bautismal.

Una de las principales cuestiones que tenía que resolver el proyecto de la parroquia de San Jorge en Pamplona era la posición del templo dentro del gran espacio libre en el que estaba planteada la construcción del templo. La decisión determinaría la calidad del espacio público resultante.

[8.12] Jesús Leache y Fernando Tabuenca optaron por situarlo en el centro del solar disponible, y ocupar todo el fondo del mismo. Plantearon dos cuerpos independientes (templo y centro parroquial) unidos por un atrio, y delimitaron todo el conjunto en una misma envolvente. Esta envolvente se hacía permeable en la zona del atrio, con lo que se lograba que éste tuviera continuidad en el espacio público. Este atrio es el núcleo del proyecto. Frente a la presencia urbana del espacio que Vicens y Ramos plantearon frente al templo de Villalba, la propuesta de Tabuenca y Leache potencia el sentido de comunidad de los fieles que se reúnen a celebrar la liturgia.

Los arquitectos no plantearon la orientación del templo. Aprovecharon que la fachada de la iglesia al atrio recibía luz del norte para plantear una vidriera de alabastro que iluminara de modo uniforme la nave durante todo el día.

[8.13] [8.14] R.V. Molezún y J.A. Corrales. Iglesia de Jesús Maestro. Fotografía aérea y plano figura-fondo del entorno.

[8.15] [8.16] J.L. Fernández del Amo. Nuestra Señora de la Luz. Fotografía aérea y plano figura-fondo del entorno.

El crecimiento desordenado de las ciudades en los años 50 hizo que no se previera en el planeamiento la inclusión de los equipamientos necesarios, incluidos los templos. Eso provocó que para facilitar esa dotación fuera necesario recurrir a solares entre medianeras dentro de las manzanas ya consolidadas. Esta posición condiciona la escala del templo para no resultar un elemento extraño dentro de la trama urbana.

- [8.13] El solar en el que se ubica la parroquia de Jesús Maestro en Valencia está inserto en la trama del ensanche de expansión de la ciudad a mediados de los años 50. Se encuentra entre edificios de 7 plantas de altura, y tiene que responder con una fachada que iguale la altura de cornisa, para señalar la importancia del templo. Solo la primera crujía alcanza la cota de coronación, y solo en uno de los lados de la fachada. Al lado opuesto se abrió una calle sobre lo que era el antiguo trazado de una vía férrea, por lo que se articulan los volúmenes del templo para responder a esta situación en esquina, al descender desde el encuentro con el bloque de viviendas a un lado, hasta resolver el giro hacia la vía peatonal que lo separa de otro alto bloque de viviendas.
- El templo, por su posición en la retícula ya definida, no respeta la orientación tradicional, pero Corrales y Molezún plantearon la iluminación del interior de tal modo que la luz de este y sur cualificaran el espacio de celebración.

- [8.15] En la iglesia de Nuestra Señora de la Luz José Luis Fernández del Amo se enfrentó a una situación casi opuesta, construir un templo rodeado de viviendas de escasa altura. Edificios de hasta tres plantas, retranqueados de la alineación con un espacio previo delimitado por una tapia. Fernández del Amo eliminó ese elemento de separación con la vía pública y creó un pequeño espacio de relación (que ahora ha sido ocupado por plazas de aparcamiento). La altura del conjunto respeta las del entorno, incluso el volumen principal del templo no supera la cota de coronación de los edificios colindantes. Aún así se retranquea para que su presencia desde la calle pase desapercibida.
- La configuración del templo hace que no tenga sentido que sea orientado hacia el este. La luz que se recibe en su interior es únicamente cenital, y centra la atención sobre el altar, nuevo símbolo de la llegada del Mesías.

[8.17] [8.18] J.A. Corrales. Parroquia de la Misericordia.
Fotografía aérea y plano figura-fondo del entorno.

[8.19] [8.20] I. Vicens y J.A. Ramos. Parroquia de Santa Mónica.
Fotografía aérea y plano figura-fondo del entorno.

En muchos casos la no se ha previsto la dotación del templo, o la ordenación urbana ha generado parcelaciones diseñadas para una tipología edificatoria en las que es difícil encajar la construcción de un templo. Se destinan solares para la construcción de centros parroquiales que son un resto de la trama a los que no se puede sacar un rendimiento comercial adecuado. Son parcelas sin una forma clara, y con pocos referentes sobre los que poder comenzar a plantear un edificio religioso. Aún así, la geometría del solar no tiene por qué determinar la organización interna de la iglesia, ya que de las dificultades del lugar pueden aprovecharse para adoptar soluciones que propongan una nueva manera de resolver el espacio.

- [8.17] En un entorno de bloques en altura, el proyecto de la Iglesia de la Misericordia en Madrid no contaba con medios suficientes para construir un templo que compitiera con edificios que lo rodeaban. José Antonio Corrales optó por ocupar todo el solar disponible y ceñirse a su perímetro para definir los límites del templo. Planteó alojar bajo una misma cubierta todo el programa de la parroquia, con una trama estructural que definía la iluminación de los espacios y las circulaciones del conjunto. La disposición de los lucernarios, que se orientan para la mejor iluminación del interior del templo es la que ordena su interior y define su organización espacial. En lugar de situar la asamblea a lo largo del eje longitudinal que define la geometría de la estructura, se dispone perpendicular a dicho eje y modifica así el carácter del espacio. Se crea un espacio asambleario desde la implantación del proyecto en el terreno. El nivel de suelo se sitúa por debajo de la cota de las calles que lo rodean, y la altura del volumen edificado facilita que el templo tenga una escala doméstica, lejos de la monumentalidad de tiempos pasados.

- [8.19] “El solar era imposible. Un resto de urbanización, estrecho y largo, que no servía para nada...” comenta Ignacio Vicens sobre el emplazamiento del templo de Santa Mónica en Rivas Vaciamadrid. Se encuentra en un entorno sin una organización clara, sin referencias sobre las que apoyarse.

- Se proyecta un edificio que aprovecha al máximo la superficie construible y que engloba en un único volumen el templo y las viviendas y locales parroquiales. La escala del entorno no está definida y el edificio se muestra como un objeto extraño en el lugar, que respeta la alineación curva del solar en uno de sus extremos y explota en una serie de lucernarios en el punto opuesto. Responde así a las difíciles circunstancias de su situación. Al contrario de lo que ocurría en la iglesia de la Misericordia, donde las dificultades del solar dieron como resultado un espacio que se alejaba de las referencias a la tradición, en este caso se construyó la solución más directa, un templo de disposición longitudinal. Aunque esa no fue la primera propuesta de los arquitectos, que plantearon una planta centralizada más interesante que la versión finalmente construida.

No hay ninguna referencia a la orientación del templo. La luz es un aspecto importante en la creación del espacio, pero no existe sea referencia a la tradición. Recordamos que Ignacio Vicens, pese al criterio del papa emérito Joseph Ratzinger, defiende que ya no tiene sentido enlazar la construcción del templo con su dimensión cósmica, si la sociedad ya no tiene esos referentes.

8.2 LA ESTRUCTURA DEL LUGAR DE CELEBRACIÓN

«La estructura de un edificio se refiere a la primera decisión sobre su forma y sobre su posición relativa a un lugar concreto; sobre la valoración de lo construido y lo sin construir; a la “cantidad de arquitectura” que un lugar admite. Pero además, debe incluir los principios espaciales, el sistema portante, los accesos y la circulación interna; y también las correlaciones lógicas con el lugar. Todo ello determina las dimensiones y las proporciones de los espacios interiores y del conjunto, los principios de orden y distribución bajo los cuales se reúnen las diferentes partes y, por último, la definición del volumen capaz del edificio, esto es, su forma.»¹

La configuración tradicional de los templos quedaba establecida por la importancia que la iglesia tenía en la sociedad. Un gran volumen que acogía la iglesia y una serie de construcciones de menor escala que resolvían las funciones auxiliares al templo. El gran tamaño del templo venía determinado, además de por la dimensión simbólica, por la necesidad de que fuera un referente alrededor del cual se configurara la ciudad.

Como se ha visto anteriormente, la escala y la estructura de la ciudad se han modificado, y el templo tiene un tamaño que no puede competir con la edificación del entorno. Es así que el volumen principal de la iglesia ya no tiene una diferencia de tamaño sustancial con el resto de las edificaciones de la parroquia, que han aumentado su importancia al implantarse nuevas funcionalidades.

Así adquiere importancia la correcta articulación de los volúmenes en los que se organiza el conjunto. El templo sigue siendo el principal recinto de la parroquia y alrededor del mismo se disponen el resto de funciones. La entrada al interior de la iglesia es uno de los puntos de mayor tensión espacial del proyecto, y la atención que el arquitecto presta a este punto establece en gran medida la configuración del edificio.

La acepción más común que tiene el término estructura se refiere a los elementos que resuelven la capacidad portante del edificio. Al analizar este aspecto, se obtiene que la configuración histórica de los templos venía determinada por su gran tamaño que hacía que la necesidad de salvar grandes luces condicionara la construcción del templo y que esta definiera la estructura portante del espacio, y esta estructura la configuración, tanto interna como externa del mismo. La propia estructura pasaba a ser la imagen de la iglesia, tanto al interior como al exterior.

Las nuevas técnicas constructivas permiten que el sistema estructural no tenga una influencia tan decisiva en la configuración interna del espacio, que puede organizarse sin las servidumbres que introducía la retícula de pilares que soportaba el peso de las cubiertas. A esto se añade que los cambios en la liturgia han modificado la disposición de los distintos recintos del templo, por lo que la forma del espacio no quedará establecida por el sistema estructural.

¹ Víctor Olmos. *Vivencias y divisiones. El gimnasio Maravillas de Aljeandro de la Sota*. Tesis doctoral. 109

|8.21| |8.22| J.A. Domínguez Salazar. Nuestra Señora del Cielo.
Planta del conjunto, y sección transversal por el templo.. E: 1/750

|8.23| |8.24| R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Planta del conjunto, y sección transversal por el templo.. E: 1/750

Una primera aproximación se puede hacer desde el análisis de la estructura general de los edificios, su organización y la nueva jerarquía que se establece entre los distintos espacios.

La nueva concepción del centro parroquial como un conjunto de locales que acompaña al templo para servir a la función social y catequética de la iglesia hace que se planteen edificios que se extienden sobre el solar. La articulación entre los distintos recintos y la relación que establecen con el templo marcan el carácter que adquiere el conjunto respecto al entorno en el que se sitúan. La posición y tamaño del templo respecto del resto de espacios se ha alterado, mantiene la importancia relativa dentro del conjunto, pero se integra visualmente con las construcciones auxiliares.

- [8.21] El centro parroquial de Nuestra Señora de Moratalaz resuelve un programa muy complejo, con muchas actividades auxiliares, y distintos puntos de acceso, en el que la baja altura que adopta la edificación favorece la ocupación extensiva del solar. El templo sigue situado en la posición central
- [8.22] del conjunto, pero se encuentra rodeado de las construcciones que alojan los locales parroquiales, los espacios destinados al servicio social y las viviendas de los sacerdotes. Pero todo esto se desarrolla con una cubierta común, en la que el templo destaca en altura para poder iluminar el interior del espacio. Esta cubierta destaca por su forma y sirve de elemento simbólico del templo para destacar su presencia en el entorno. Se trata de un conjunto volcado hacia el interior, en el que los distintos recintos se iluminan a través de los patios que los separan.
- No hay relaciones entre los distintos recintos, todos los accesos se realizan de modo independiente, desde el exterior del edificio

- [8.23] Como se ha comentado anteriormente, en la parroquia del Iesu en Donostia el templo tiene una gran presencia urbana, para configurar el acceso al nuevo barrio, mientras que la zona destinada a los recintos parroquiales tiene una altura menor. Estos se disponen en un cuerpo de dos plantas sobre rasante en forma de L alrededor del patio que articula el conjunto. Este patio queda delimitado por el templo, el centro parroquial y el atrio que sirve de espacio previo al ingreso al templo. Según Rafael Moneo se planteó el conjunto de este modo para poder articular mejor la iglesia con el ensanche en el que se sitúa, pero se ha reducido tanto el programa parroquial debido al cambio de prioridades de la sociedad, y a la falta de fieles que formen una comunidad amplia, que las necesidades actuales de la parroquia serían
- [8.24] cubiertas aunque se eliminara el bloque secundario y quedara solamente la iglesia. Sin embargo el supermercado que se construyó bajo los locales parroquiales es el que permitió acometer la construcción del templo.
- En este conjunto las relaciones se establecen a través del patio, que sirve de espacio de encuentro entre los fieles, que pueden encontrarse en él mientras se dirigen a espacios distintos dentro de la parroquia.

[8.25] [8.26] R. García-Pablos. Parroquia de San Francisco Javier.
Planta del conjunto, y sección transversal por el templo.. E: 1/750

[8.27] [8.28] J.A. Corrales. Parroquia de Elviña.
Planta del conjunto, y sección transversal por el templo.. E: 1/750

También se han producido cambios en la estructura interna del espacio, y en la alteración de la jerarquía entre los distintos focos litúrgicos. Los cambios en la liturgia han motivado que el espacio de celebración deje de tener como principal dimensión la longitudinal del recinto, para favorecer el sentido transversal.

Se crea un recinto exclusivo para la Reserva Eucarística. La relación entre este lugar y la nave principal introduce una modificación en la percepción del espacio. La atención se centra en el altar, pero es importante que el espacio destinado al sagrario tenga un lugar que permita su visión desde el ámbito principal.

- [8.17] La iglesia de San Francisco Javier y San Luis Gonzaga en Madrid está organizada de un modo clásico en las transiciones que se realizan para acceder al interior del templo. Se pasa del espacio abierto de la plaza frente al edificio, a través de una fachada simétrica, con acceso desde los laterales, protegido por una pérgola de hormigón. Aquí se comprime el espacio, se atraviesa el zaguán, que se corresponde con la anchura de la capilla bautismal, y se accede a la nave, con una altura digna del espacio de celebración. El presbiterio ya no se encuentra enfrente a la entrada, sino en uno de los laterales. La nave principal sólo acoge el presbiterio, en el que se sitúan el altar, el ambón y la sede. El sagrario, la pila bautismal y los confesionarios se encuentran en recintos independientes, que se adosan al volumen principal. El espacio crece de forma orgánica, con nuevos volúmenes para cada función.
- [8.18] Se mantiene una jerarquía en la sección del templo, con una altura superior en la nave principal respecto a la de los espacios secundarios, pero con una altura constante entre la asamblea y el presbiterio, o no hay un cambio de altura que señale la posición del altar. En este caso tampoco hay una fuente de luz cenital que destaque la posición de los elementos litúrgicos, toda la iluminación se realiza a través del perímetro del edificio.
- [8.19] En la parroquia de la Resurrección del Señor en Elviña, Corrales propuso un edificio que tiene pocas referencias formales al templo tradicional. Ya no se trata de un cuerpo principal que tiene otros secundarios adosados, sino que se plantea una envolvente común definida por un sistema geométrico y estructural que define el espacio y las relaciones entre las distintas funciones dentro del centro parroquial. El templo deja de tener un sentido longitudinal, y el presbiterio queda rodeado por la asamblea en tres de sus lados (dos dispuestos en graderío), y en el lado restante se comunica con la capilla del Santísimo. Todos los focos litúrgicos (salvo el baptisterio, junto a la entrada a la nave) quedan relacionados por el lucernario que define el eje
- [8.20] transversal del espacio. La cota constante del lucernario hace que debido al desnivel del terreno y a que el interior del templo se acomode al mismo, el espacio de mayor altura no sea la nave principal sino la capilla de diario. Se plantean varios recintos interrelacionados, que pueden modificar su tamaño mediante la instalación de paneles móviles que permitan una versatilidad en la utilización de los distintos espacios. Se trata de un edificio en el que la posibilidad de un crecimiento orgánico forma parte de la propia concepción del proyecto.

[8.29] R. V. Molezún y J.A. Corrales. Parroquia de Jesús Maestro. Planta del conjunto. E: 1/750

[8.30] I. Vicens y J.A. Ramos. Parroquia de Santa Mónica. Primera versión del proyecto. Planta del conjunto. E: 1/750

[8.31] I. Vicens y J.A. Ramos. Parroquia de Santa Mónica. Versión construida. Planta del conjunto. E: 1/750

[8.32] I. Vicens y J.A. Ramos. Parroquia de la Consolación. Planta del conjunto. E: 1/750

[8.33] J.C. Sancho y S. Madridejos. Parroquia en Irún. Planta del conjunto. E: 1/750

Las determinaciones de la liturgia buscaban una participación activa de los fieles en la celebración, que debía gravitar en torno al altar. Pero también destacaban la importancia del espacio para la devoción privada, que aloja la Reserva Eucarística. Es clave una correcta relación jerárquica entre el espacio principal del templo y esta capilla, entre la celebración eucarística y el lugar en el que se custodia fuera del tiempo de la misa.

Los arquitectos interpretaron que la nueva liturgia aconsejaba espacios en los que la asamblea rodeara el presbiterio, ya que la comunidad es parte esencial de la celebración. Pero cuando el solar disponible obligaba a una disposición longitudinal del espacio, se plantearon alternativas para poder disponer a los fieles alrededor del altar dentro de las limitaciones que imponía la geometría de la parcela.

[8.29] Así Molezún y Corrales proyectaron el templo de Jesús Maestro en Valencia con el altar situado en el centro de una nave longitudinal, con la asamblea dispuesta en dos brazos enfrentados, orientados hacia el presbiterio. Estas dos partes en las que se divide la nave no son del mismo tamaño, lo que permite que una sea empleada como capilla de diario, a la que se añade la otra en las celebraciones que congreguen más fieles. La capilla de diario se disponía en una nave paralela, con el altar en la misma posición que el presbiterio principal. Se establecía así una relación de proximidad entre ambos que permitía una relación visual, incluso una posible ampliación del espacio de celebración en ocasiones especiales. Finalmente no se pudo contruir esta capilla lateral y el sagrario se ubicó en un lateral del santuario.

[8.30] Esta ubicación del presbiterio fue también adoptada por Vicens y Ramos en la primera propuesta para la parroquia de Santa Mónica en Rivas Vaciamadrid. Cambia la posición del acceso al espacio principal, que se realiza enfrentado al presbiterio, en el eje que une el altar, la sede y el ambón con la pila bautismal, situada junto a la entrada. La asamblea se divide en dos gradas que descienden hacia la cota del santuario. La capilla se dispone en una nave paralela, como un pequeño espacio direccional, pero sin relación directa con la nave.

Pero estas propuestas para evitar los espacios direccionales tradicionales cayeron en saco roto, y no fueron bien aceptadas por la jerarquía, que volvió a exigir templos dispuestos según el eje longitudinal, con el presbiterio al fondo del espacio. Como las disposiciones litúrgicas habían establecido que se eliminaban las capillas laterales, el espacio principal ocupa todo el ancho del solar, y la capilla del Santísimo se sitúa a los pies de la nave. Esta posición junto a la entrada facilita su uso como capilla de diario.

[8.31] Vicens y Ramos las dispusieron así en las parroquias de Santa Mónica (en la versión construida) y de la Consolación, aunque con diferencias entre ambas soluciones. En Rivas el solar era más estrecho y la capilla se ubica bajo el coro, en un espacio reducido, de una escala muy apropiada para la oración personal. Se comunica visualmente con la nave con un ventanal en la parte superior del cerramiento. En Córdoba se sitúa de forma paralela a la nave principal, pero con una profundidad menor. Se organiza un espacio

[8.32] con una disposición longitudinal, muy útil para las celebraciones de diario. No se relaciona con el espacio principal, pese a que sus autores son partidarios de que el sagrario esté conectado con el presbiterio, aunque solo sea de forma visual.

[8.33] Sancho y Madrideojos proponían en Irún una capilla de diario en dirección opuesta a la nave principal, también ubicada junto a la entrada, en un espa-

[8.34] [8.35] I. Vicens y J.A. Ramos. Parroquia en Collado Villalba.
Primera versión del proyecto.
Planta y sección longitudinal E: 1/750

[8.36] [8.37] [8.38] I. Vicens y J.A. Ramos. Parroquia en Collado Villalba.
Versión construida. Sección transversal por el presbiterio, sección longitudinal y planta baja. E: 1/750

[8.39] [8.40] [8.41] I. Vicens y J.A. Ramos. Parroquia en Ponferrada
Sección transversal por el presbiterio, sección longitudinal y planta baja. E: 1/750

cio en el que los pliegues de la cubierta establecían puntos de tensión que relacionaban los dos espacios.

- El proceso de adición de elementos al volumen principal del templo puede plantearse como un volumen compacto, en el que la división entre los recintos parezca asemejarse a una operación de división interna de un espacio único. Así actuaron Vicens y Ramos en la parroquia de la Santísima Trinidad en Collado Villalba. El cuerpo principal del templo destaca en altura y queda rodeado por otro cuerpo más bajo en el que se ubican la capilla de diario y la sacristía, los locales parroquiales y las viviendas de los sacerdotes. Al interior, la nave y la capilla se disponen en paralelo, con la misma dimensión longitudinal, pero distinta anchura, con dos percepciones del espacio distintas, adecuadas para cada uno de los recintos. Existe una división móvil que se puede retirar para ampliar el tamaño de la asamblea, y que exista una conexión más evidente entre el presbiterio y el lugar de la Reserva Eucarística. En el proceso entre la primera versión y la construida, los arquitectos modificaron su concepción del espacio religioso contemporáneo, al cambiar la escala vertical de los templos que proponen. Por circunstancias económicas, la propuesta original no pudo ser materializada, y entonces se optó por un templo de menor altura. La primera versión de la iglesia era un espacio cúbico, similar a la capilla para la residencia de ancianos en Alcázar de San Juan, mientras que el segundo proyecto reducía a menos de la mitad la altura del templo. Se modificaba la altura interior, ya que al exterior el volumen seguía teniendo una presencia importante en el entorno. Se pasaba así de un espacio vertical a uno en el que se potenciaba la horizontalidad, marcada por la cara inferior de las vigas de gran canto de hormigón. Esta dimensión horizontal se unía a la relevancia que se concedía al eje transversal del espacio, con todos los elementos litúrgicos situados a la misma altura en el estrecho presbiterio. Se cambia un espacio en el que se asciende para buscar el contacto con la divinidad a uno en el que la luz acerca el espacio sagrado al nivel del suelo. Se crea un ámbito común entre la asamblea y el presbiterio, que queda cualificado por la luz que recibe. En el caso de Villalba todo el templo queda iluminado de un modo uniforme.
- En la parroquia del Buen Pastor en Ponferrada se diferencian en dos volúmenes independientes, con distinto carácter, el templo y los locales parroquiales. Y el templo se concibe como un espacio único en el que se ubican de modo libre, aunque articulado, cada uno de los focos litúrgicos. No se trata de un proceso de división del espacio, sino de cualificación del mismo por la luz que recibe. Se plantea la excepción de la capilla del Santísimo, que se eleva ligeramente sobre el resto del recinto y queda delimitada por un muro que sin embargo no llega hasta el techo y permite una continuidad espacial y visual que lo integra en el conjunto. Frente al eje transversal que se planteaba en Villalba, en Ponferrada los elementos litúrgicos se encuentran alineados en dos ejes, uno longitudinal en el centro de la nave principal que enlaza el altar y el sagrario, con el ambón ligeramente desplazado, y otro transversal que relaciona el sagrario, el altar secundario de la capilla y la pila bautismal. En el encuentro entre ambos ejes se sitúa el sagrario, como muestra de la importancia que tiene en el espacio, aunque el principal foco de atención se localiza en el altar, iluminado cenitalmente por uno de los lucernarios de la cubierta.
- La escala del espacio es horizontal, puntuada por la luz que desciende de los lucernarios situados sobre cada foco litúrgico.

[8.42] [8.43] R. García-Pablos. Parroquia de San Francisco Javier. Fotografías de la realización de la estructura metálica.

[8.44] [8.45] J.L. Fernández del Amo. Nuestra Señora de la Luz. Plano de estructura de la cercha principal, y planta de estructura de la cubierta.

Otro punto de vista a analizar es el de la propia estructura portante del edificio. Las técnicas constructivas posibilitaban el diseño de estructuras que salvaran grandes luces con una escasa interferencia en el espacio. Se eliminaban soportes intermedios y el tamaño de los apoyos se reducía, por lo que podían disponerse de un modo más libre y no interrumpían la entrada de luz a través de las fachadas. El modo de emplear la técnica disponible habla del tiempo en el que se construyen las obras y de las intenciones del arquitecto respecto al carácter del edificio construido.

El desarrollo que vivió España a partir de los años 60, permitió que se comenzaran a emplear estructuras de acero que permitían la creación de grandes espacios destinados al culto. Rodolfo García-Pablos era un arquitecto próximo a las clases dirigentes, y en sus obras podía permitirse contar con los mejores medios, como el empleo de estructuras de acero laminado. Estas estructuras eran impensables tan solo unos años antes debido a la escasez de medios tras la guerra y por el aislamiento internacional del país, y su utilización era una forma de mostrar la importancia de la obra, gracias a la cual se disponían de medios que la acercaban a la mejor arquitectura internacional. En la parroquia de San Francisco Javier en La Ventilla la

[8.42] estructura de pilares y vigas, y cerchas metálicas es común a la empleada en el resto de las escuelas. El principal elemento que hace que destaque en el conjunto, y en la producción de García-Pablos, es una cubierta cons-
[8.43] truida con un sistema tridimensional de tetraedros de tubos metálicos. Se consigue así un elemento más ligero y con un menor espesor, e introduce un sistema constructivo propio de arquitecturas industriales en un espacio religioso. Al mostrarla vista al interior, la disposición de los elementos, que no privilegian una dirección clara dentro del espacio, colabora a generar un ámbito neutro, que huye de la direccionalidad tradicional.

[8.44] Fernández del Amo empleó para la construcción del templo de Nuestra Señora de la Luz una estructura más tradicional, constituida por cerchas que no sólo evitan la existencia de pilares intermedios sino que también resuelven la entrada de la luz al espacio de la iglesia. Fueron numerosos los croquis que realizó el arquitecto para conseguir la mejor solución, que aunara la correcta evacuación y recogida de las aguas, como la iluminación del recinto. El elemento construido es de una gran elegancia, que se
[8.45] muestra al exterior como una pirámide recubierta de cinc y al interior como otra pirámide invertida, a través de la cual accede la luz que destaca la presencia del presbiterio. Al contrario que en La Ventilla en este templo no se muestra la estructura, sino que queda recubierta por arpillera para lograr un espacio acogedor y resolver los condicionantes térmicos y acústicos de la envolvente. Se evita a su vez señalar el importante esfuerzo constructivo que supone la realización del elemento, y se concentra toda la atención en el espacio generado, y no tanto en los medios empleados para lograrlo. Los soportes cruciformes metálicos sí aparecen en el espacio, pues marcan el límite entre la asamblea y el deambulatorio que dirige las circulaciones hacia las capillas. Esta estructura metálica también emparenta con la modernidad, es un símbolo del avance de la arquitectura española, plasmado en la construcción de templos.

[8.46] [8.47] I. Vicens y J.A. Ramos. Parroquia en Ponferrada. Fotografía de las obras. Se aprecia el cuerpo bajo con estructura de pórticos de hormigón, y la estructura metálica para resolver la cubierta y los lucernarios.

[8.48] [8.49] I. Vicens y J.A. Ramos. Parroquia en Córdoba. Fotografía de las obras. Se aprecia el cuerpo bajo con estructura de pórticos de hormigón, y la estructura metálica para resolver la cubierta y el cuerpo alto del campanario.

[8.50] [8.51] R. Moneo. Iglesia del Iesu. Fotografía de las obras. La estructura del conjunto se resuelve pórticos de hormigón, y la estructura metálica para salvar la luz la cubierta.(Fotografías de Jonathan Chanca)

Como se ha señalado anteriormente, la elección del sistema constructivo no sólo responde a las necesidades estructurales concretas del edificio, sino que también es una elección que determina el carácter del mismo, y refleja la sociedad en la que se construye. Si en los años 60 del siglo XX la arquitectura española tenía que mostrar que se había reincorporado a la modernidad, los medios que empleaba se convertían en una expresión de recuperación de un tiempo perdido.

Pero en la actualidad no es necesaria esa reivindicación ni tampoco la iglesia tiene la relevancia en la sociedad que le permita exhibir sus realizaciones. También han cambiado los modos de construir y la relevancia que la mano de obra tiene en el coste de ejecución, por lo que se emplean los sistemas que resultan más económicos y apropiados a la situación actual. La estructura porticada de hormigón se realiza con relativa rapidez, sin necesidad de grandes medios materiales en concepto de encofrados o mano de obra. Tras realizar la iglesia de Collado Villalba con una impecable estructura de hormigón visto, contemporánea de la ejecutada en la facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra, Vicens y Ramos tuvieron que recurrir a sistemas más sencillos y económicos para sus siguientes templos.

- [8.46] Por eso recurrieron a la estructura de hormigón para construir el basamento de la iglesia de Ponferrada (y el centro parroquial), mientras que para salvar las luces del espacio de celebración utilizaban estructura de cerchas metálicas. Y en este caso van más allá de lo que pudieran hacer García-Pablos o Fernández del Amo, ya que la estructura no sólo se emplea en superar
- [8.47] el vano, sino que introduce la complejidad que supone la ubicación y forma de los lucernarios. Pero de nuevo adopta una posición común en la mejor arquitectura religiosa reciente, ya que oculta esa complejidad y muestra tan sólo el efecto que produce una gran sala diáfana iluminada de forma puntual con lucernarios de distinta orientación.
- [8.48] En la iglesia de Córdoba la estructura de la nave es mucho más sencilla y el único elemento que destaca es la crujía vertical que alojará el lucernario
- [8.49] sobre el presbiterio y que servirá de soporte al campanario.

- [8.50] Para la iglesia del Iesu en Donostia Rafael Moneo recurre a la estructura porticada de hormigón para resolver los 28 metros de altura del edificio. La altura de cada vano se puede resolver con encofrados convencionales y reduce el impacto que pudiera tener el pandeo sobre elementos más esbeltos. Ese sistema de pórticos se recubre al interior y al exterior con bloques de hormigón armado, por lo que el muro pasa a tener un espesor de 80 cm. Y para resolver el complejo sistema de iluminación del interior utiliza seis grandes cerchas de acero que apoyan en los extremos de la cruz que conforma la planta del templo. Al apoyar sólo en esos puntos, se consigue que la cruz de luz que se forma en el techo del templo se muestre ininterrumpida, y así se logra la sensación de suspensión sobre el espacio. Las cerchas sobre la nave principal salvan una luz de 33 metros, se construyeron en
- [8.51] dos piezas en taller y se trasladaron para su montaje en obra. Sobre estas cerchas apoyan las que resuelven los brazos laterales de la cruz, que por la forma de la planta no se podían plantear como piezas continuas.

[8.52] R. García-Pablos. Sagrados Corazones.
Fotografía de la fachada a la plaza y de la torre del campanario.

[8.53] R. García-Pablos. San Francisco Javier.
Fotografía de la plaza de acceso al templo.

[8.54] I. Vicens y J.A. Ramos. Santísima Trinidad.
Fotografía del espacio previo al templo, generado por el retranqueo de la edificación.

[8.55] J.L. Fernández del Amo. N.S. de la Luz.
Fotografía de la fachada del complejo parroquial, con la torre y la entrada principal al fondo.

[8.56] F. Tabuenca y J. Leache. San Jorge.
Fotografía de la fachada del templo a uno de los espacios públicos que genera su posición. Campanario sobre la puerta de acceso.

8.3 LA IMAGEN DEL TEMPLO

«El edificio religioso mismo se presenta, tanto en el interior como en el exterior, con una discreción, una pureza y una reserva diametralmente opuestas a la declamación, a la retórica y a la grandilocuencia del arte decimonónico» ²

Señalaba Miguel Ángel Baldellou que las mejores obras dentro de la tipología religiosa española se han apartado del interés por la exaltación de la forma y habían optado por la contención tanto al interior como al exterior. Por tanto vamos a analizar cómo responden los templos seleccionados a su inserción en el entorno, si es cierta la afirmación de que se muestran discretos, y cómo manifiestan su carácter sagrado al exterior, una vez disueltos los lazos con la tradición formal de la arquitectura religiosa.

- [8.52] El templo de los Sagrados Corazones en Madrid se sitúa frente a una importante plaza rodeado de edificios de mayor altura. Se retrasa ligeramente respecto de la vía pública y ofrece una fachada tripartita, con la entrada en el eje principal, bajo la vidriera orientada a sur. Plantea una arquitectura sobria, reinterpreta la fachada de un templo tradicional pero con elementos modernos, como el gran voladizo que cubre el acceso. A la izquierda de la escalinata de acceso se construyó el campanario, una sobria torre de ladrillo y hormigón rematada por una gran cruz metálica. Aunque queda disminuido por el entorno, el templo tiene una importante presencia y muestra su carácter religioso con claridad. La cubierta vuela sobre la fachada, y las vidrieras lo diferencian de los edificios que lo rodean.
- [8.53] En otra iglesia de García-Pablos, la construida en la Ventilla, el arquitecto pudo ordenar la volumetría del conjunto para crear un espacio amplio previo al ingreso. En este caso el templo es un paralelepípedo de ladrillo, de materiales similares a los edificios que lo rodean. La entrada vuelve a quedar protegida por un gran voladizo de hormigón, aunque en este caso más neutra que la del templo de los Sagrados Corazones. Una escultura de Pablo Serrano era el único elemento que señalaba el carácter sagrado del recinto. Ni siquiera se había colocado una cruz que indicara la presencia del templo.
- [8.54] En Collado Villalba Vicens y Ramos también retrasaron la edificación para permitir una visión frontal del templo. La fachada se convierte en un retablo donde un gran paño de hormigón iguala la escala de la iglesia a la de los edificios circundantes, y muestra la advocación del templo a la Santísima Trinidad, con tres huecos en el hormigón de distinta forma y superficie. Otros templos han optado por una presencia urbana más silenciosa y neutra. La iglesia de Nuestra Señora de la Luz de Fernández del Amo se muestra
- [8.55] ciega al exterior, salvo el hueco que señala la entrada al edificio. El campanario se sitúa en el interior del claustro, pero es visible en un entorno del viviendas de baja altura.
- [8.56] La parroquia de San Jorge muestra una estrategia parecida, con la entrada como único hueco abierto en la fachada, y una cruz metálica y un discreto campanario como muestra del carácter del edificio. Toda la envolvente del templo es un muro de hormigón visto con un encofrado de tablas que aporta una vibración en una fachada de gran longitud. El exquisito acabado del hormigón dignifica el edificio y muestra que se está ante un lugar especial. Ante los cambios en la configuración de los templos y su nueva posición en

² Plazaola, J. 1965 El arte sacro actual.

[8.57] [8.58] [8.59] [8.60] M. Fisac.
Fotografías de los campanarios de las iglesias de los P. Dominicos en Alcobendas, Santa Ana de Moratalaz, Santa Cruz de Oleiros y Parroquia del Carmelo.

[8.61] [8.62] J.A. Domínguez Salazar.
Fotografías de los campanarios de las iglesias de Nuestra Señora de Moratalaz y Nuestra Señora del Cielo.

[8.63] [8.64] J.A. Corrales
Fotografías de los cruces de las parroquias de la Resurrección y de la Misericordia.

la ciudad, el campanario ha pasado a ser el principal elemento simbólico, y el único en el que los arquitectos realizan algún alarde formal o estructural, ya que se trata de un gesto concentrado en un punto especial.

- Miguel Fisac creó para sus templos varios campanarios interesantes, que siguen siendo modernos desde el punto de vista plástico, y muestran la evolución que hubo en su arquitectura, desde la gran torre para la iglesia del Teologado de los Padres Dominicos en Alcobendas, hasta el más elemental campanario en la parroquia de Nuestra Señora del Carmelo. En la
- [8.57] iglesia de los Dominicos, dieciséis postes de hormigón elevan 50 metros una cruz de acero rodeada por una maraña de piezas de tubo de hierro macizo doblado que hacen que el templo sea localizable desde la lejanía. Cuando se construyó se encontraba aislado, junto a una carretera de salida de la ciudad, pero en la actualidad la zona se encuentra edificada con una gran mezcla de usos, y el conjunto está situado en uno de los accesos al barrio y a una gran superficie comercial, lo que hace que el campanario adquiera aún más sentido. En posteriores templos simplificó la estructura de este elemento, hasta reducirla a un único poste de hormigón, rematado por una cruz metálica, y que adaptaba su forma para alojar las campanas.
- [8.58] Las torres de Santa Ana o Santa Cruz de Oleiros reflejan esta depuración,
- [8.59] en las que Fisac logra dos piezas sencillas, pero que logran dotar de expresividad a la imagen exterior de los edificios con los mínimos elementos. En
- [8.60] la parroquia del Carmelo ya sólo se colocan una campana y una cruz sobre una pequeña pieza de tubos de hierro doblados.
- [8.61] José Antonio Domínguez Salazar realizó dos conjuntos parroquiales con una imagen exterior con vocación de integrarse en el entorno, de destacar lo mínimo para señalar el carácter sagrado de los edificios. Cada uno de los templos tenía un pequeño elemento que reinterpretaba el campanario, o que lo reducía a su mínima expresión. En Moratalaz se construyó una pequeña torre de hormigón, que delimitaba el porche que protegía la entrada y en una posición que delimitaba el espacio previo de relación. En esta torre se abría un hueco vertical en su parte superior simulando alojar la campana, que queda sustituida por un altavoz. Una sencilla cruz de acero remataba
- [8.62] el conjunto. En Nuestra Señora del Cielo no existe torre, sino que se reinterpreta una espadaña, que crece en hormigón a partir del canto visto del forjado que remata toda la edificación. De nuevo un hueco acoge el sistema acústico para la llamada a los fieles, protegido por una reja metálica. Junto a la espadaña se construye un vuelo del peto de hormigón que protege una imagen de la Virgen. Esta figura destaca sobre un paramento de ladrillo en que cambia el aparejo y sobresale del plano para simular un retablo que dignifique la presencia de la imagen. Estos dos elementos se sitúan sobre la zona del complejo parroquial más adelantada a la vía pública, y que ayuda a definir el atrio previo a la entrada al templo. En este espacio se coloca una cruz metálica rodeada de piedras que simbolizan el Calvario.
- [8.63] Las referencias al uso del edificio en los templos construidos por José Antonio Corrales se limitan a una cruz metálica, pero a la que se presta una
- [8.64] atención especial. En la parroquia de la Resurrección en Elviña se sitúa aislada en el atrio previo de entrada, pero relacionada con la sala principal, alineada con el presbiterio original. La cruz principal está compuesta por un perfil vertical, reforzado en su parte baja por otro dispuesto en paralelo, y un travesaño horizontal. Para estabilizar el elemento, un perfil fijado al muro de hormigón del templo forma una pequeña cruz a media altura, que se orienta

[8.65] [8.66] [8.67] I. Vicens y J.A. Ramos.
Fotografías de las cruces y los campanarios de las iglesias de la Santísima Trinidad, del Buen Pastor y de la Consolación.

[8.68] R. Moneo
Fotografía del campanario de la iglesia del Iesu.

[8.69] IMB Arquitectos
Fotografía de la fachada-vidriera y del campanario de la iglesia de Miribilla.

en perpendicular al travesaño principal. Se colocan dos tensores que evitan que el elemento pueda volcar. En la parroquia de la Misericordia en Madrid la cruz se integra en la construcción del porche de entrada y muestra una doble cruz que de nuevo se dirige a los cuatro puntos cardinales, y se muestra en las dos direcciones perpendiculares de acceso al templo.

Ignacio Vicens defiende que la sociedad actual puede desprenderse de símbolos del pasado que recuerdan funciones que ya no son necesarias. Entiende que las campanas son un elemento anacrónico dentro de las iglesias, y que por tanto son prescindibles en la nueva construcción de los templos. Pero señala que para los comitentes se trata de una pieza que conecta con la tradición y que ayuda a que los fieles puedan apropiarse de una arquitectura contemporánea sin una imagen reconocible por la memoria común. Es por ello que en varios de sus templos ha tenido que situar un campanario, integrado en el modo en el que el proyecto resuelve su inserción en la imagen urbana. Tres de sus proyectos tienen elementos verticales con los que responder a la altura de los edificios que lo rodean.

[8.65] En Villalba la fachada-retablo acoge en su espesor un nicho para las campanas, situadas en el punto en el que son más visibles, y por tanto hacen más reconocible el edificio, desde el entorno. En Ponferrada, el lucernario

[8.66] junto a la entrada se dilata para alojar cuatro campanas que se recortan contra el cielo, y marcan el acceso y el carácter del templo. La parroquia de

[8.67] la Consolación en Córdoba responde a la altura de los edificios a los que se enfrenta con una crujía que los iguala en altura. En su coronación se abre al interior de la parcela un lucernario que ilumina el presbiterio, y ofrece como fachada una cruz metálica y una reinterpretación de la torre campanario, con una chapa perforada y plegada que oculta la escalera que asciende hasta las campanas situadas como remate del elemento.

La iglesia del Iesu muestra su campanario para ser contemplado desde el Jardín de la Memoria que lo rodea hacia el este, o desde la visión lejana. Se colocan cuatro campanas de distinto tamaño, situadas a distinta altura, que se recortan contra el cielo. También se recorta la cruz en el peto de remate del templo, sobre el muro de fondo del presbiterio. Hacia el barrio se dignifica a través de su altura, y ofrece el lucernario de alabastro, enmarcado entre dos paños de madera que asemejan dos puertas que se ofrecen abiertas, y reciben a los fieles en el ingreso al barrio. Este elemento, diseñado por el propio Moneo, está realizado en alabastro y cristal, y muestra una cruz, el sol y la luna en dos fases distintas. Bajo estas figuras están representados los doce meses del año. Todo ello es, según el párroco Jesús Mari Zabaleta, «un intento de Moneo por poner la cruz en el centro del tiempo y el cosmos»

[8.69] En la parroquia de Miribilla el campanario le ayuda a igualar la escala de los edificios del entorno. El elemento que señala su presencia y carácter es la gran vidriera, pero la posición de la torre rematada con las campanas fija su posición y sirve de remate del conjunto, situado en el vértice más agudo del polígono que conforma la parcela. La iglesia se muestra transparente en su fachada sur, que permite iluminar el interior del espacio con la luz coloreada de la vidriera, y opaca en su fachada norte, para cerrar las vistas al fondo del espacio, tras el presbiterio. Por un lado se abre al barrio de Miribilla y por el otro se cierra al parque que la conecta con la parte vieja de la ciudad. La vidriera caracteriza el interior durante el día, y por la noche irradia su luz coloreada hacia el exterior, como señal de la presencia sagrada en su interior.

[8.69] [8.70] J.A. Domínguez Salazar. N.S. del Cielo.
Fotografía del espacio de relación previo.
Planta del centro parroquial.

[8.71] [8.72] J.A. Corrales. Resurrección.
Fotografía del espacio de relación entre el templo y el cuerpo
de viviendas.
Planta de la parroquia.

[8.73] [8.74] A. Perea. Santa Teresa de Jesús.
Fotografía del jardín interior del recinto.
Planta de la parroquia.

8.4 EL LUGAR DE RELACIÓN

«La concepción orgánica del templo supone un despliegue de dentro hacia fuera. Esto obedece a la expansión de los lugares significativos dentro del templo como epicentros que en su mutua interrelación, a partir del habitar cristiano, crean un ámbito al que la arquitectura da expresión.»³

[8.69] Una vez los templos han dejado de tener una posición central en la ciudad, han perdido también su relación con los principales espacios públicos de la ciudad. La disposición de la iglesia en el lugar modifica las relaciones urbanas. La decisión de situar el templo en un punto o en otro del solar disponible hace que el espacio público mejore. Al encontrarse en una situación subsidiaria es necesario que se cree un lugar de relación entre los

[8.70] fieles que permita acompañar el tiempo de la vida cotidiana con el tiempo particular en el que sucede la celebración. Cuando el solar sobre el que se ubica tiene el tamaño suficiente para que la edificación pueda disponerse de modo extensivo sobre el mismo, la articulación de los volúmenes ayuda a generar este espacio de transición entre el exterior y el interior que ayuda a configurar el entorno.

En el proyecto para la iglesia de Nuestra Señora del Cielo en el barrio de la Estrella, José Antonio Domínguez Salazar generó una plataforma frente a

[8.71] su entrada que hace que se esponje la trama urbana y se disponga de un espacio libre controlado, en una zona de bloques abiertos. Se aísla el templo de las zonas de aparcamiento y se establece un ámbito previo similar al

[8.72] que disponen los bloques residenciales de la zona para que se relacionen los fieles antes de ingresar al interior del templo. Se trata de un espacio estrecho y alargado, que condiciona la imagen exterior del templo, que no puede tener gran altura. Un gran voladizo de hormigón protege el acceso, con dos huecos abiertos en su encuentro con la fachada para evitar que se convierta en un lugar oscuro. Desde este atrio exterior también se accede al resto de usos del centro parroquial, salvo a las viviendas, que se aíslan para ganar intimidad y se disponen en el punto opuesto del solar.

La disposición del conjunto en la parroquia de la Resurrección en Elviña ayuda a definir con su posición un espacio libre entre los bloques lineales de viviendas que había quedado sin articular. Las pérgolas perimetrales que Corrales dispuso para proteger a los fieles que se acercaban al templo no solo servían a estos sino que estructuraban las circulaciones dentro del polígono. Se crea un espacio abierto pero que está definido por el cuerpo de viviendas, el edificio principal y las pérgolas perimetrales. Aunque está delimitado, los porches son permeables y permiten una conexión directa con el exterior.

Andrés Perea cierra con un muro perimetral todo el recinto, al que sólo se puede acceder por las puertas abiertas en esa tapia. Se crea un jardín privado, previo al templo y conectado visualmente con el interior, pero

[8.73] cerrado al exterior. Se gana independencia respecto a un entorno que no

[8.74] ofrece espacios públicos de relación. La propuesta original planteaba que ese espacio tuviera una plantación de árboles que permitieran cobijarse en la sombra en primavera y verano, y crear un espacio soleado en invierno, pero el mantenimiento que ha tenido el jardín hace que no se potencie el

3 Aymá González, L. 2004 Tesis doctoral.

[8.75] J.L. Fernández del Amo. N.S. de la Luz.
Fotografía de la entrada a la parroquia.

[8.76] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Fotografía de la entrada al centro parroquial.

[8.77] J.L. Fernández del Amo. N.S. de la Luz.
Fotografía original del atrio interior.

[8.78] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Fotografía del nártex previo al templo y a la parroquia.

[8.79] J.L. Fernández del Amo. N.S. de la Luz.
Fotografía actual del atrio interior, junto a las puertas de acceso al templo.

[8.80] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Fotografía del jardín interior.

uso de este recinto.

Se aprecia una evolución hacia la introspección en la configuración de los templos. Se ocupa todo el solar disponible, y se crea un ámbito de relación dentro del recinto del complejo parroquial. Y a través de ese espacio se ponen en relación las distintas funciones que acoge en su interior, desde el templo propiamente dicho, hasta los locales parroquiales para actividades catequéticas o sociales. La presencia exterior del templo puede ser más o

[8.75] menos destacada en el entorno, pero con su construcción no definen ciudad, o al menos no cambian de forma significativa los espacios públicos.

Es el caso de la iglesia de Nuestra Señora de la Luz, que responde con la escala adecuada a un solar en el que no podía cambiar la configuración del espacio exterior. Aun así, Fernández del Amo retranqueó el templo respecto de la alineación, espacio que estaba destinado a jardín, no a lugar de encuentro, y que en la actualidad se utiliza como zona de aparcamiento. Una escalera del ancho de la puerta salva ese retranqueo y lleva al interior del recinto. El claustro está rodeado por un porche cubierto apoyado en pilares metálicos. En el interior del jardín se sitúa la torre cruciforme formada con machones de ladrillo, y que soporta una cruz orientada a los cuatro puntos cardinales. La elevación sobre el nivel de la calle y la luz del sol filtrada por la vegetación crean un ámbito apropiado para preparar al fiel para el tiempo de la celebración.

[8.77] La iglesia del Iesu en Donostia tiene una posición urbana más destacada que Nuestra Señora de la Luz, pero recurre a estrategias similares a la hora de relacionarse con la vía pública, y a la hora de crear un espacio propio

[8.78] para el encuentro entre los fieles. El templo se retrasa respecto a la alineación de los bloques de la misma acera para no interrumpir la circulación de los transeúntes. Sólo entra en el templo quien está interesado, y obtiene la recompensa de la contemplación del espacio interior. Se accede al conjunto por dos puertas, una próxima a la entrada principal al templo, en el espacio creado entre el cuerpo del atrio y el templo; y la segunda puerta, la que se utiliza habitualmente, se relaciona con el acceso al centro parroquial. Debido al desnivel de la calle, una rampa en el interior del nártex conduce hacia la entrada al templo. Este ámbito no se relaciona con el exterior, sino que se ilumina a través del jardín que articula el templo y la parroquia. Como en el caso de la iglesia proyectada por Fernández del Amo, se genera un ámbito independiente del exterior, que sirve de transición entre la ciudad y la iglesia. La rampa interior, que acompaña el desnivel que existe en la calle, simboliza también este tránsito entre la vida cotidiana y el tiempo de la celebración. Se entiende que este espacio de relación que está presente en estos dos templos es una de las principales aportaciones que hace interesante la arquitectura religiosa actual. Algunos de los mejores ejemplos de la tipología se articulan de este modo, y consiguen una adecuada unión entre la ciudad y el templo. Como señalaba Reima Pietilä: «No conozco las

[8.79] reglas para construir correctamente una iglesia moderna. Pero se que en la buena arquitectura moderna los espacios interior y exterior forman una

[8.80] unión constructiva...La iglesia es un fenómeno límite entre dos mundos... La Kaleva es un edificio funcional si aceptamos que su función es ser metáfora de ideas metafísicas.»⁴

4 Reima Pietilä en Pietilä. *Intermediae zones in modern architecture*, Museo Alvar Aalto, Helsinki, 1985. P. 24. En: Paloma Gil, 224

[8.81] J.M. García de Paredes. Almendrales.
Fotografía actual del interior del templo.

[8.82] A. Perea. Santísima Trinidad.
Fotografía del interior del espacio, con el presbiterio en posición central.

[8.83] J.A. Corrales. Resurrección.
Fotografía del presbiterio y las gradas de la asamblea durante las obras.

[8.84] I. Vicens y J.A. Ramos. Santísima Trinidad.
Fotografía del interior del templo, con el presbiterio a la derecha y la capilla de diario al fondo.

8.5 EL ESPACIO ESTEREOTÓMICO

«Una característica común a todas ellas (el conjunto de iglesias realizadas en este momento en Madrid) era la desconexión entre el espacio exterior y el interior. Esta introversión del templo sintonizaba con los postulados del arzobispo de Colonia, Joseph Frings. Éste negaba la relación con la naturaleza que se producía, por ejemplo, en la capilla de Otaniemi de lo Siren o, más próximo a nosotros, en algunas propuestas de Antoni Alomar en Mallorca: “En las nuevas iglesias protestantes se encuentra muchas veces la tendencia a integrar la arquitectura en el interior, según un principio adepto a los arquitectos modernos en la construcción de casas de habitación. Estos arquitectos creen ser modernos aplicando estos motivos a la edificación sagrada, sin caer en la cuenta de que confunden dos categorías totalmente diversas. En las viviendas dejamos que, con ayuda de las modernas técnicas, se busque mantener el contacto de la naturaleza. Pero, al entrar en una iglesia, el hombre se separa de la naturaleza para elevarse sobre un plano más elevado del ser, y ello debe siempre reflejarse y expresarse en la arquitectura.”»⁵

La mayoría de los templos analizados en esta investigación solo se relacionan con el exterior a través de la luz que entra en ellos, en muchos casos filtrada a través de vidrieras o de forma cenital a través de lucernarios. No hay diálogo con el exterior, lo que se entiende que facilita la relación del fiel con el hecho sagrado, pero crea una desconexión con el entorno que lo rodea. Se generan así espacios estereotómicos. Pero en muchos casos, como ocurría en la parroquia de la Resurrección en Elviña, este espacio estereotómico, que tiene contacto sólo con el cielo, y que no muestra el modo en el que está construido, se encuentra cubierto con un elemento tectónico, en el que las piezas que lo conforman son reconocibles. La forma de construir de la época, unido a la sinceridad constructiva que buscaban tanto el movimiento litúrgico como los arquitectos que trataban de introducir la modernidad en España, hacían que los materiales y los elementos estructurales se mostraran sin recubrimientos.

- [8.81] La iglesia de Almendrales proyectada por José María García de Paredes es un ejemplo claro. No tiene una dirección definida sino que la estructura marca una retícula isótropa en la que la vertical de los pilares y la luz que entra por cada uno de los lucernarios dirige la mirada hacia el cielo. Se entiende cómo ha sido construida la cubierta del espacio, mientras que los límites laterales del recinto se muestran más difusos, la fábrica de ladrillo como fondo en el que se desarrolla la celebración.
- [8.82] Una operación similar a la planteada por Andrés Perea en la iglesia de la Santísima Trinidad. La estructura define en un único gesto la resolución de la cubierta y la entrada de luz al edificio. No se recubre y se muestra su naturaleza tectónica, mientras que el espacio queda definido por una envolvente neutra, que asemeja un espacio excavado.
- [8.83] La parroquia de la Santísima Trinidad en Collado Villalba guarda semejanzas con el espacio construido por Corrales en Elviña, pese a que está
- [8.84] construida en hormigón en su totalidad. También se abre únicamente hacia

5 García Herrero, J. 2015. La arquitectura religiosa de Luis Cubillo de Arteaga (1954-1974). 202

[8.85] Heikki y Kaija Siren. Capilla en el Politécnico de Otaniemi (1954-56)
Fotografía del interior del espacio.

[8.86] E. Tuñón y L.M. Mansilla. Parroquia en Valencia.
Maqueta del presbiterio iluminado a través del patio lateral.

[8.87] [8.88] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Fotografías del interior de la capilla de la Reconciliación.
Confesionario iluminado cenitalmente y hueco hacia el Parque de la Memoria.

el cielo, pero sí muestra la lógica de su estructura, con las grandes vigas de canto que señalan una dirección en el templo, y potencian la división entre un espacio estereotómico y el mundo exterior que sólo se intuye a través de la luz que penetra a través de la cubierta.

Algunas de las propuestas más interesantes de los últimos años introducen espacios en los que el interior se comunica visualmente con el exterior. En ningún caso se llega a repetir el espacio que proponen los Siren, en el que

[8.87] el fondo del presbiterio es la naturaleza, a modo de retablo vivo. Esta disposición tiene problemas a la hora de celebrar el rito, pues el altar se encuentra en contraluz respecto a la asamblea, y se pueden plantear distracciones respecto al foco principal de la liturgia. Aún así es un espacio evocador, cuyas virtudes se pueden aplicar a otros recintos del templo.

[8.86] La iglesia que proyectaron Mansilla y Tuñón en Valencia no se ilumina cenitalmente (salvo algunos puntos concretos) sino con fuentes laterales que cualifican los distintos ámbitos del interior. El presbiterio recibe luz a través de un ventanal bajo abierto a un patio. Tiene una conexión con un exterior (si bien está controlado al estar dentro del recinto del complejo parroquial) desde un lugar más allá del altar, lo que produce una sensación de trascendencia, de lugar que no se puede alcanzar. Un efecto similar al que buscaba Miguel Fisac en la iglesia de la Coronación en Vitoria. El ventanal abierto al patio también señala el movimiento del sol a lo largo del día. Los huecos que iluminan la nave desde la parte superior del espacio dejan el nivel inferior en penumbra, y crean una división entre el cielo al que ascender a través de la oración y el plano del suelo en el que se desarrolla la vida cotidiana.

[8.88] En la iglesia del Iesu de Moneo se pueden rastrear ciertas resonancias del proyecto de los que fueron sus colaboradores. La forma en cruz de la planta, o el profundo presbiterio iluminado lateralmente. En Donostia este espacio tiene un ventanal en su parte superior orientado a sur, junto al muro de fondo, que introduce el sol en el espacio. En la parte baja de este ventanal, conecta con la capilla de la Reconciliación. Este espacio se abre al Jardín

[8.89] de la Memoria, que rodea el templo por tres de sus lados. Esta conexión con el exterior en el recinto destinado al sacramento de la penitencia establece una relación con el mundo más allá del ámbito de la celebración. La diagonal que se establece entre el lucernario en cubierta y el hueco orientado a sur tensa el espacio entre la vertical sobre el confesionario y la horizontal que une con el exterior.

El resto del templo no se comunica con el exterior. La luz que se introduce por el lucernario en cubierta es difusa y resbala sobre los paramentos verticales. No se puede apreciar el cielo a través del hueco que existe entre la cruz que descuelga sobre el espacio y los muros laterales. Los huecos que se abren en varios puntos de esos muros introducen de modo puntual la luz del sol en el interior del espacio y muestran el ciclo solar, que cualifica el templo de distinto modo según la hora del día. No se muestra la construcción del templo, los acabados son continuos y no se manifiesta el ensamblaje entre las piezas. La estructura de cubierta se recubre para potenciar el efecto que genera la superficie plana recortada contra la luz cenital. Aunque se trata de un templo con una marcada dimensión vertical y muy luminoso, tiene una concepción estereotómica, de espacio en el que la luz proviene de una fuente lejana a la que se pretende llegar a través de la oración.

Álvaro Siza llevó esa conexión visual con la naturaleza a la nave principal

[8.89] A. Siza. Santa María.
Fotografía del interior, con el ventanal abierto al paisaje.

[8.90] IMB Arquitectos. Parroquia en Miribilla.
Fotografía del interior del templo, con el hueco rasgado abierto hacia la ciudad vieja.

[8.91] [8.92] A. Perea. Santa Teresa de Jesús.
Fotografía nocturna del templo iluminado.
Fotografía del interior del espacio, conectado visualmente con el jardín interior del recinto.

- del templo. Un hueco horizontal rasgado que se encuentra a la altura de los ojos cuando los fieles están de pie, y a través del cual pueden observar el paisaje, pero que se sitúa sobre sus cabezas cuando están sentados y sólo muestra el cielo. Hay una relación con el exterior que simboliza, entre otras cosas, la apertura de la iglesia tras el Concilio Vaticano II⁶. Pero la función de este hueco va más allá, ya que es fundamental para la configuración del
- [8.89] espacio. La luz tensa el interior en diagonal, desde los huecos en la parte superior del muro opuesto hasta este ventanal. La mirada recorre el interior de la iglesia dirigida por la luz y el movimiento que los muros introducen en el espacio. Su posición en la línea del horizonte ayuda a que el espacio se desarrolle por encima y favorece la percepción vertical del mismo. Siza logra crear una iglesia anclado en la tradición pero en el que los elementos se han abstraído hasta un punto en el que se recompone el significado del conjunto mientras lo recorre la mirada.
- [8.90] La iglesia de Santa Josefa de Miribilla repite en cierto modo la disposición interior de los huecos del templo de Siza. Una diagonal atraviesa el espacio desde la vidriera en la parte superior del muro sur hasta un hueco rasgado en el lado norte. Pero en este caso el ventanal horizontal se sitúa ligeramente por encima del plano del suelo, lo que impide que se generen visiones a través del mismo. Se tiene la percepción de la conexión con el exterior pero se trata de una fuente de luz con un origen que no está definido. Hubiera sido más interesante que la posición del hueco permitiera el juego de vistas cercanas y lejanas que establece el ventanal proyectado por Siza en Marco de Canaveses.
- La mayor apuesta por la relación entre el exterior y el interior, y por tanto,
- [8.91] por la continuidad espacial entre el templo y el entorno que lo rodea, se produce en la parroquia proyectada por Andrés Perea en Tres Cantos. La cubierta se desarrolla a partir de un plano horizontal situado por encima de las cabezas de los fieles y bajo ella se desarrolla todo el programa del edificio. La superficie ondulada de la cubierta dirige la mirada desde la horizontal desde la que arranca hacia el punto de máxima tensión espacial situado sobre el altar. Pero al contrario de lo que ocurriera en la capilla de los Sirens, el plano tras el presbiterio es opaco, no permite que la visión se dirija hacia el exterior. La conexión con el entorno se produce a la espalda de los fieles o en las visiones cruzadas en el interior de la asamblea. Pero el lugar de la celebración sólo se conecta con el lucernario abierto en la parte superior de la cubierta. Frente al espacio excavado que proponía en la parroquia de la Santísima Trinidad, aquí no hay operaciones con el terreno, que es plano para todo el recinto. Una plataforma sobre la que se desarrollan las actividades y que permite la continuidad entre todos los recintos, protegidos por una cubierta ligera, apoyada en esbeltos pilares que no interrumpen el movimiento de la mirada. Perea consigue así un espacio fluido, en el que el fiel es dirigido hacia el templo desde que ingresa en el recinto delimitado
- [8.92] por el muro perimetral. Y en todo momento hay visiones cruzadas entre el interior y el exterior que hacen que se reconozca como un ámbito común, la comunidad se reúne para celebrar queda caracterizada como tal al acceder al interior del centro parroquial.

6 Fernández Cobián, E y Longa, G. della. 2009 Entrevista a Álvaro Siza sobre la iglesia de Santa María en Marco de Canaveses. 209

[8.93] [8.94] M. Fisac. Santa Ana de Moratalaz.
Planta del templo (E: 1/500) y fotografía del presbiterio.

[8.95] [8.96] R. García-Pablos. San Francisco Javier.
Planta de la iglesia (E: 1/500) y fotografía de la nave y el presbiterio.

[8.97] [8.98] J.A. Domínguez Salazar. N.S. de Moratalaz.
Planta de la iglesia (E: 1/500) y fotografía de la nave y el presbiterio.

8.6 LA LITURGIA COMO PROGRAMA SACRO

«La articulación del espacio se hace desde la reflexión profunda de lo que significa la celebración litúrgica. En este sentido, la configuración espacial del templo no se comprende sin la estudiada distribución de los elementos fundamentales del espacio celebrativo: altar, ambón, cátedra, baptisterio... Construir iglesias hoy no es levantar monumentos; es crear espacios específicos, funcionales, aptos para una celebración singular: el culto cristiano comunitario.»⁷

Los cambios introducidos en el Concilio Vaticano II hacían especial hincapié en construir espacios en los que se destacaran los elementos fundamentales de la celebración que, liberados de lo accesorio, pudieran recuperar su capacidad simbólica. El presbiterio sigue siendo el lugar en que se desarrollan los ritos sagrados, pero ahora estos ritos tienen que celebrarse con la participación activa de la comunidad. El altar ocuparía una posición central en la iglesia, principal foco de atención del espacio, pero tiene que compartir protagonismo con el ambón, desde el que se proclama la Palabra de Dios. El templo se dispone para que estos focos litúrgicos puedan ser percibidos con facilidad desde la asamblea, y que cada uno de ellos destaque en el momento que tiene reservado dentro de la celebración.

Las primeras iglesias realizadas tras el Concilio comenzaron a adoptar una forma que permitía que los bancos rodeasen el presbiterio, para favorecer la participación activa de los fieles. El altar, el ambón y la sede se distribuían en el espacio del santuario, que aún conservaba ciertas reminiscencias de la arquitectura pensada para la anterior liturgia, en la que la atención se concentraba en un único punto. Todavía se trataba de un espacio pequeño, que facilitaba que fuera rodeado.

- [8.93] Miguel Fisac planteó la teoría del espacio multifocal, y para ello colocó en Santa Ana los focos muy distanciados unos de otros, en un presbiterio que se desarrollaba en el eje transversal y ocupaba todo el frente del espacio
- [8.94] pero demasiado cercanos al muro del fondo. El sagrario no tenía un recinto exclusivo, sino que se situaba en una de las ondulaciones del muro, junto a una entrada de luz. La fuente bautismal se ubica en una capilla junto a una de las entradas al templo, junto a los confesionarios, sin conexión visual con el presbiterio. La asamblea se disponía en forma de abanico, con la banca-da dividida en tres bloques orientados hacia el presbiterio.
- [8.95] En la iglesia de San Francisco Javier, el presbiterio ocupa un tercio del muro de fondo del templo. En una plataforma rectangular, elevada dos peldaños sobre la nave, se sitúan el altar, el ambón y la sede. El santuario es más
- [8.96] pequeño que el de Santa Ana, y los elementos se encuentran más próximos. La asamblea se dispone en todo el ancho de la nave, con los bancos orientados hacia el muro de fondo del presbiterio. La Reserva Eucarística y el baptisterio se encuentran en dos espacios independientes, relacionados visualmente con la nave.
- [8.97] Esta concentración de los elementos en el presbiterio es más acusada en la iglesia de Nuestra Señora de Moratalaz. La asamblea en forma de abanico encajona el espacio del santuario en el vértice de la planta. El altar se
- [8.98] adelanta al resto de elementos, y destaca sobre ellos más de lo aconsejable

⁷ Plazaola, J. "Espacios celebrativos", en *Ars Sacra*, Secretariado Nacional de la Comisión Episcopal para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, nº 7, 1998, p.133.

[8.99] J.L. Fernández del Amo. N. S. de la Luz.
Planta del templo (E:1/500)

[8.100] J.A. Corrales. Resurrección.
Planta del templo (E:1/500)

[8.101] I. Vicens y J.A. Ramos. Santísima Trinidad.
Planta del complejo parroquial (E:1/500)

[8.102] I. Vicens y J.A. Ramos. Buen Pasto.
Planta del templo (E:1/500)

para la nueva liturgia. Aun así este espacio tiene un tamaño similar al presbiterio de San Francisco Javier o al de Nuestra Señora de la Luz, pero la forma del templo hace que esté menos integrado en el espacio de la asamblea y aparenta ser más pequeño. En un lateral de la nave se abre un hueco para acceder a la capilla del Santísimo y otro para que la Reserva sea visible. La capilla bautismal se encuentra a los pies de la nave, junto a la entrada.

- [8.99] El espacio principal de la iglesia de Nuestra Señora de la Luz muestra el conocimiento de la liturgia que tenía Fernández del Amo⁸. El presbiterio ocupa un tercio del muro de fondo, con dos bancadas a los lados y el resto de la asamblea orientada hacia el santuario. Los focos litúrgicos se sitúan muy próximos, sin ocupar ninguno de ellos el eje principal del espacio. En el eje transversal, a un lateral de la nave, está colocado el sagrario, en un ámbito de menor altura, separado por un muro de ladrillo en la zona más próxima al presbiterio. Se dilata el espacio en esta dirección transversal al eje longitudinal tradicional. Junto a la entrada, en la diagonal opuesta del espacio se encuentran la capilla bautismal y la zona destinada a los confesionarios.
- [8.100] En cambio, la iglesia en el barrio de las Flores de Corrales es mucho más libre a la hora de afrontar el programa religioso. Aprovecha el desnivel del terreno y dispone las partes del templo a distinta cota. El presbiterio se sitúa muy elevado respecto al acceso, mientras que la capilla del Santísimo se excava en el suelo. Parte de la asamblea se dispone en gradas alrededor del santuario, que tiene un gran tamaño. En este espacio y bajo el lucernario principal de la cubierta se ubican los principales focos litúrgicos, salvo el baptisterio, que se sitúa junto a la entrada. Se potencia el eje transversal del templo, que se extiende por el solar y elimina la referencia a los espacios tradicionales.
- [8.101] En la arquitectura religiosa de Ignacio Vicens se pueden apreciar algunas de las cuestiones que planteaba Corrales. La alineación de los focos litúrgicos en el eje transversal del templo está presente en la iglesia de Collado Villalba. La pila bautismal, ligeramente adelantada al presbiterio para señalar que se trata de un rito de ingreso, el altar, la sede y el ambón en el espacio principal. Y el sagrario en la capilla lateral. El presbiterio es un espacio poco profundo, suficiente para que los movimientos no se interrumpen.
- [8.102] En Ponferrada Vicens y Ramos dieron un paso más hacia la libertad en la disposición de dichos focos en todo el espacio. El presbiterio es de gran tamaño y se encuentra rodeado por el asamblea. El sagrario se encuentra en un segundo plano, pero siempre presente. Así todos los focos litúrgicos están dispuestos en el mismo recinto, de forma que se produce un movimiento en el interior de la iglesia durante la celebración que consigue una comprensión total de cada una de las etapas de la misma.

8 «Por otra parte, a las preocupaciones litúrgicas y teológicas de José Luis Fernández del Amo se debe que en nuestro país se encuentren algunas de las obras que mejor han sabido expresar el espíritu y la letra de las correspondientes reformas salidas del Concilio Vaticano II» DELGADO ORUSCO, E: "El concepto de la integración de las artes en la tipología sacra de José Luis Fernández del Amo", en *Arte sacro: un proyecto actual*, p. 189

[8.103] [8.104] IMB Arquitectos. Parroquia en Miribilla. Planta del complejo (E:1/500) y fotografía del templo desde el presbiterio, con la capilla de diario al fondo.

[8.105] [8.106] R. Moneo. Iglesia del Iesu. Planta del templo (E:1/500) y fotografía de la nave y el presbiterio desde el coro, sobre la entrada.

El cambio en la liturgia y las modificaciones en la estructura de la celebración hacen que el espacio del templo se vea alterado y precise responder de un modo distinto a unas nuevas determinaciones. El templo pasa a tener varios focos y se han de resolver distintas necesidades espaciales para cada uno de ellos y para cada momento del desarrollo de la misa. Se estudia como se adecuan las propuestas a estos cambios.

Otra alternativa para plantear el movimiento en el interior del templo consiste en crear varios recintos para cada una de las funciones sacramentales y establecer un recorrido que permita reconocer el sentido de la liturgia. No se crea únicamente un desplazamiento físico, sino que se plantean una serie de conexiones visuales que relacionan los distintos espacios del templo durante la celebración en cada uno de ellos.

- [8.103] La parroquia de Miribilla está configurada como un tránsito entre el exterior y el interior en el que el templo se despliega según avanzamos en él. Tiene una posición secundaria en la ciudad, en un solar de borde de la trama urbana frente a un espacio público, en el cruce de dos vías. Se accede a su interior por atrio, de escasa altura, que relaciona el templo y los locales parroquiales. El siguiente espacio es la capilla bautismal, a través de la cual se ingresa en el templo, como símbolo del rito iniciático del bautismo. Este espacio tiene una proporción vertical, y está iluminado por un hueco abierto en su parte superior, lo que hace que se potencia esa verticalidad. Una vez se accede a la nave, todos los focos litúrgicos se encuentran en el pequeño presbiterio, en un vértice de la planta. La iluminación destaca el retablo de madera que sirve de fondo, pero no se señala de un modo especial el altar. Existe una conexión visual con el recinto de la Reserva Eucarística, al que se accede por la capilla bautismal, que sirve de vestíbulo tanto al templo como a la capilla de diario.

- [8.105] Más complejas son las relaciones en la iglesia del Iesu en Donostia. Rafael Moneo plantea un volumen compacto en el que se extrae el espacio principal, y en el que los recintos restantes se dedican a cada uno de los sacramentos, y se articulan para ser recorridos mientras establecen visiones cruzadas con el presbiterio. El santuario es un espacio profundo, con dimensión suficiente para que todos los focos litúrgicos tengan una presencia destacada. El ambón se sitúa en el punto más cercano a la asamblea, al norte, bajo el órgano, en una posición simbólica que relaciona la palabra con el norte, como modo de vencer la oscuridad. El altar sobre el eje principal y la sede algo más retrasada.

- [8.106] Cada uno de los espacios sacramentales tiene una escala y una iluminación característica. Moneo planteaba que así cada fiel podría elegir un espacio para la devoción privada. La capilla del Santísimo tiene un gran lucernario orientado a sur, y se trata del espacio de mayor altura de todo el templo. Un recinto en el que la dimensión vertical trata de representar la importancia de la presencia constante de la forma eucarística. La capilla bautismal recibe la luz de hueco situado en la parte superior y orientado a norte, no sufre variaciones a lo largo del día. Tiene una proporción vertical pero no monumental como la capilla sacramental, lo que unido a la relación como nexo de unión entre la entrada y el presbiterio hace que haya sido el lugar elegido por el párroco para la celebración de las misas de diario. La capilla de la Reconciliación, al abrirse al exterior y tener una altura menor que los dos anteriores, muestra un contacto con lo sagrado más cercano.

[8.107] [8.108] J.L. Fernández del Amo. N.S. de la Luz.
Croquis de estudio de la iluminación a través de la
estructura de cubierta.

[8.109] [8.110] J.L. Fernández del Amo. N.S. de la Luz.
Fotografía de la capilla de diario y del espacio principal.

[8.111] [8.112] [8.113] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Maquetas de estudio del lucernario de cubierta.
Fotografía de la cubierta al exterior, y la cruz suspendida
al interior

8.7 LA LUZ COMO MECANISMO DE REVELACIÓN

«La luz se convirtió para la Iglesia en el símbolo más expresivo de Cristo. Aunque el Salvador no hubiera dicho: ‘Yo soy la luz del mundo’, se hubiera visto en la luz solar y en la llama del fuego un hermoso símbolo del Redentor. Uno de los objetivos principales de la arquitectura sagrada es poder dar expresión a la misteriosa emoción de lo sagrado. La configuración espacial debe poseer la capacidad de emocionar. El frío cálculo racional que rige la arquitectura no excluye la emoción que debe suscitar el espacio bien configurado y la textura material que sustenta el edificio. Más que de percepción del espacio arquitectónico, tendríamos que hablar de vivencia o experiencia en el sentido amplio de la palabra.»

Juan Plazaola

La luz es un aspecto de la mayor importancia en la arquitectura religiosa. Ayuda a cualificar el espacio y tiene un profundo sentido que lo relaciona con lo sagrado. Las principales decisiones espaciales tienen que ver con el modo en el que la luz entra en el templo y con las herramientas que emplean los arquitectos para controlarla⁹.

- [8.107] Para la parroquia de Nuestra Señora de la Luz José Luis Fernández del
- [8.108] Amo quería que la iluminación tuviera “una significación especial, de mane-
- [8.109] ra que los fieles la perciban venida de lo alto (...) la iluminación cenital del
- [8.110] templo en su parte central sobre el santuario y en el perímetro de la nave
- [8.111] como luz de ambiente, iluminando desde arriba la imagen de la Virgen en
- [8.112] un fondo de penumbra para hacer converger la atención hacia el lugar de
- [8.113] las celebraciones”¹⁰. En los croquis realizados para el templo, se apreciaba que la solución en planta está más clara que las tentativas planteadas para resolver correctamente la iluminación que buscaba. Que destacara el altar, pero que el sol no entrara en el interior del espacio. Y que la cubierta flotara al iluminar la franja perimetral que la separa de los muros, a la vez que baña suavemente la fábrica de ladrillo para crear un ambiente homogéneo para la nave. Los recintos auxiliares también permanecen en penumbra, y reciben únicamente luz cenital a través de lucernarios puntuales sobre los elementos litúrgicos, el sagrario y la pila bautismal.
- [8.111] También la resolución del lucernario en cubierta de la iglesia del Iesu era importante para Rafael Moneo, como en gran parte de sus obras, donde la
- [8.112] cubierta es un elemento fundamental en la configuración del edificio. Entre la documentación que muestra del proyecto suele incluir la serie de maquetas con las que se procuraba encontrar la forma de iluminar cenitalmente
- [8.113] el espacio y conseguir que la cruz se recorte a contraluz sobre el mismo. Para ello recurre a un lucernario corrido en el perímetro del templo, en una

9 «El espacio arquitectónico se define, además de por su estructura y articulación plástica de los elementos que lo componen, por los valores que comporta su sistema de iluminación. En los distintos lenguajes arquitectónicos – y en cada edificio en particular – la luz es algo más que un medio que nos permite ver el ámbito delimitado por la tectónica de la arquitectura; el sistema de iluminación, determinado por el control y aplicación de la luz configura de forma fundamental la relación entre la normativa constructiva y los valores significativos a que obedece».

Nieto Alcaide, J: La luz, símbolo y sistema visual, p.13

10 Fernández del Amo, J.L. “Complejo parroquial de Ntra. Sra. de la Luz”, en Palabra y Obra. Escritos reunidos. 1995. 96.

[8.114] [8.115] [8.116] R. Moneo. Iglesia del Iesu.

Fotografías del interior del templo. Presbiterio iluminado con luz del sur, hueco al norte de capilla bautismal y luz del oeste entrando por la puerta secundaria, junto al baptisterio.

[8.117] [8.118] R. Moneo. Iglesia del Iesu.

Fotografía de la vidriera de la capilla del Santísimo y luz de oeste sobre el coro, desde el transepto de la nave.

[8.119] [8.120] [8.121] [8.122] I. Vicens y J.A. Ramos. Buen Pastor.
Fotografías de los lucernarios tomada en el mismo momento del día.
Se aprecia la distinta iluminación según la orientación de cada uno.

solución que no había empleado en proyectos anteriores. Se consigue una luz uniforme a lo largo del día, y se impide que entre la luz del sol. Libera el encuentro con las aristas verticales que definen el crucero de la nave y logra que el espacio tenga una direccionalidad vertical, al mismo tiempo que el techo flota sobre el interior del templo.

Pero la luz que entra por el techo y resbala por los paramentos verticales no es la única que configura el espacio de la iglesia. Una serie de huecos planteados según las distintas orientaciones ayudan a que la iglesia sea un espacio que vibra y se modifica a lo largo del día, y según las estaciones. Le Corbusier planteaba sus templos como un reloj solar, en los que la luz seguía el curso del año litúrgico. Sin llegar a realizar un mecanismo tan complejo, Rafael Moneo sigue ese camino, y repite alguna de las operaciones que realiza el maestro suizo. Como en la iglesia del convento de la Tourette,

- [8.114] un hueco abierto a sur en el fondo del presbiterio ayuda a materializar ese muro, y define los límites del templo. A primera hora de la mañana llega a iluminar la nave y desaparece a primera hora de la tarde. En la esquina opuesta del templo, en el baptisterio, la luz que cualifica el espacio viene de
- [8.115] un hueco abierto a norte en la parte superior del recinto, que garantiza una iluminación uniforme a lo largo del día. La luz constante y el rumor del agua que brota de la fuente de la pila hacen de este lugar un sitio adecuado para
- [8.116] la devoción privada. Según avanza el día, entra el sol al interior del templo a través de los huecos abiertos a oeste, que aportan una luz cálida que hace que destaque el espacio del órgano, y el acceso al templo bajo la plataforma del coro. Se señala así el eje principal del templo a última hora del día. El lucernario en la capilla del Santísimo muestra el recorrido del sol proyectando sobre el resto de muros los símbolos dibujados en su superficie, la planta
- [8.117] del templo, el sol y la luna. Se manifiestan en la parte superior del espacio, que queda como un lugar al que llegar a través de la oración. El espacio en
- [8.118] el que se ubican los fieles queda definido por un plano de lámparas que flota sobre sus cabezas y marca una línea de horizonte. Este plano virtual se encuentra en todos los recintos del templo, salvo en la capilla confesional.

- [8.119] Ignacio Vicens no plantea sus templos de este modo. La luz se mantiene uniforme a lo largo del día, con ligeros matices. En la iglesia del Buen Pastor en Ponferrada cada lucernario tiene una orientación, que hace que
- [8.120] la intensidad de la luz sobre cada uno de los focos litúrgicos varíe a lo largo del día, y muestre la distinta función que cada uno de ellos adquiere
- [8.121] durante la celebración. La altura de los lucernarios sobre la cubierta, y el
- [8.122] espesor de las cerchas hace que la luz solar no se introduzca en el interior, sólo la luz reflejada en los paramentos blancos que definen el interior de los pozos de luz. Aunque en un principio cada uno de estos elementos iba a estar coloreado para señalar cada uno de los sacramentos sobre los que se situaba, la decisión final, tras alguna de las pruebas realizadas durante la construcción hizo que se descartara esta solución, por aportar un elemento distorsionador en la iluminación del interior del templo.

[8.123] I. Vicens y J.A. Ramos. Capilla en Alcázar.
Fotografía del interior del templo, donde se aprecia la distinta iluminación de cada uno de los huecos.

[8.124] I. Vicens y J.A. Ramos. Santa Mónica.
Fotografía del interior del templo, con el retablo luminoso tras el presbiterio y las troneras de luz blanca laterales.

[8.125] I. Vicens y J.A. Ramos. Buen Pastor.
Fotografía del interior del espacio. Aparecen 5 de los 8 lucernarios, y se aprecia la diferente luminosidad de cada uno.

[8.126] [8.127] R. García-Pablos. San Francisco Javier.
Fotografía de la vidriera a los pies de la nave, orientada al este y fotografía de la iluminación artificial de la asamblea y el retablo.

A lo largo de su carrera como proyectistas de obras religiosas, Ignacio Vicens y José Antonio Ramos han utilizado el tratamiento de la luz como herramienta para construir el espacio y para dotarlo de significado, desde un punto de vista contemporáneo. Como señala Ramos: "(...)Frente al espacio clásico, dominado por la luz en el centro de una cúpula cósmica, ha pasado a ser aquel construido al servicio de una luz que no aplasta sino que incita, no a la luz que domina sino a la que tiende una mano, la que ayuda a entrar en la siguiente morada. Toda luz escondida nos abre un horizonte insospechado, representa a la que necesitamos y forma parte de la todopoderosa que la historia nos ha dejado. (...)”¹¹

- [8.123] La capilla de la residencia en Alcázar es el templo en el que más tipos de iluminación plantean. Es la única vez en su arquitectura religiosa que abren un hueco a un espacio exterior. Tras el presbiterio se abre un ventanal a un patio cerrado que muestra una fuente de luz a la que no se puede acceder, un ámbito más allá del lugar de celebración. El espesor del muro de fondo del templo, y la escasa altura del hueco, ligeramente por encima de la línea del horizonte, hacen que no se perciba el cielo desde el interior del recinto. El altar, el ambón, la sede y el crucifijo aparecen recortados a contraluz, mientras que el muro revestido de pan de oro sobre el que se sitúa el sagrario recibe una luz difusa en su parte trasera. La parte superior del templo se eleva ligera sobre esta línea de horizonte establecida, para lo cual se ilumina con dos huecos, uno que introduce luz cenital en la vertical del altar y otro que tensa el espacio en la diagonal, que conecta el sagrario y la imagen de la Virgen que flota sobre el presbiterio. Se produce así un movimiento en el espacio, que relaciona la verticalidad del templo con la importancia que se concede al eje transversal para destacar la importancia de cada uno de los focos litúrgicos.
- [8.124] En la iglesia de Santa Mónica en Rivas vuelven a plantear la iluminación del muro del fondo del espacio como un elemento dinámico, que dirige la mirada en múltiples direcciones. De nuevo unas fuentes de luz que no muestran su origen y generan un plano de trascendencia sobre un espacio oscuro ligado a lo terrenal. La Virgen flota en ese retablo de luz que desmaterializa el muro tras el presbiterio.
- [8.125] El modo de iluminar el interior de la iglesia del Buen Pastor en Ponferrada tiene un carácter distinto. Todas las fuentes son cenitales, y su función es destacar la posición de cada foco litúrgico, para señalar la importancia de cada uno en el transcurso de la celebración. La luz es blanca, neutra, y sólo tiene matices de intensidad.
- [8.126] Contrasta el modo de tratar la luz con el de Rodolfo García-Pablos en el templo de la Ventilla. El presbiterio se ilumina por dos franjas laterales que lo bañan con una luz suave, pero tiene que ser reforzada con focos artificiales para destacar el retablo de hormigón dorado. El resto del espacio recibe luz de una vidriera coloreada orientada a sur, que continúa en la parte superior del recinto con una vidriera corrida bajo la cubierta. García-Pablos utilizaba la dualidad luz-penumbra para condicionar el movimiento de los fieles en el interior del espacio y que éste se fuera desplegando según se recorría¹², y así mostrar el sentido de la liturgia. Los principales focos litúrgicos se destacaban con una cuidada iluminación y tratamiento del material.

11 Ramos Abengózar, J.A. *Teresianum*. 2009. 36

12 Blanco Agüeira, S. 2009. 239.

[8.128] J.L. Fernández del Amo. N.S. de la Luz.
Fotografía del lucernario sobre el presbiterio, y el efecto de la iluminación perimetral en los muros laterales.

[8.129] J.M. García de Paredes. N.S. de Belén.
Fotografía de las bandas de luz junto a la estructura, y su efecto sobre la fábrica de ladrillo.

[8.130] R. García-Pablos. San Francisco Javier.
Fotografía del interior del templo, con iluminación artificial, con la fábrica de ladrillo oscuro creando un ambiente de penumbra.

[8.131] F. Tabuenca y J. Leache. San Jorge.
Fotografía del presbiterio, iluminado cenitalmente, la textura de los muros de hormigón visto

[8.132] J.A. Domínguez Salazar. N.S. del Cielo.
Fotografía del interior del templo, con la nave iluminada de forma uniforme con una vidriera de alabastro, y el presbiterio de forma puntual con un lucernario sobre el mismo.

[8.133] A. Perea. Santa Teresa de Jesús.
Fotografía del interior, con la cubierta que se eleva hacia el lucernario sobre el altar.

8.8 DEL ESPACIO TÁCTIL AL ESPACIO LUMINOSO

«La recuperación del valor del material –luz, vidrio, roca, ladrillo– es una constante que se da en muchos templos y constituye una línea de investigación en la arquitectura contemporánea. El material es llevado al máximo punto de tensión en cuanto a sus posibilidades expresivas, lo que exige, como anteriormente se ha indicado, un máximo respeto a su despliegue interno. En este contexto, la luz no se entiende como algo aislado, sino que se comprende desde el juego que establece con la textura y disposición de los diferentes materiales. Los materiales y la luz no constituyen elementos que se yuxtaponen en la composición arquitectónica, sino que quedan entreverados en un sutil juego de relaciones que despliegan todo un abanico de tonalidades, matices, cualidades... que dan expresión a un ámbito determinado. La arquitectura sacra ha potenciado un aspecto clave para la comprensión del sentido de los edificios: la luz activa el material y cualifica el espacio.»¹³

El abandono del lenguaje figurativo en favor de la abstracción hace que la elección y tratamiento de los materiales pase a ser un factor de suma importancia para dotar de expresión a los nuevos espacios de celebración. La reducción del tamaño de los templos lleva consigo una proximidad mayor a los límites del edificio y por lo tanto se produce una proximidad que permite observar con mayor detalle las cualidades de la materia con la que

[8.128] se construyen.

En Nuestra Señora de la Luz de Fernández del Amo se puede apreciar el interés en evitar una manifestación ostentosa y monumental, mediante la sobriedad en el empleo de los materiales. Para ello se busca la austeridad en las soluciones constructivas y en el tratamiento de la luz. La utilización de la fábrica de ladrillo de color rojo claro, con un aparejo sencillo, habla de una preocupación por crear un espacio indiferenciado y abstracto en la que

[8.129] la iluminación crea un ambiente de recogimiento que destaca el lugar en el que se tiene lugar la celebración.

José María García de Paredes proyectó en la iglesia del convento de Nuestra Señora de Belén un espacio en el que la fábrica de ladrillo crea una

[8.130] envolvente neutra valorada por la luz casi sólida que se materializa en las vidrieras verticales junto a la estructura. El color de la fábrica de ladrillo y los tonos amarillentos de la luz de la nave consiguen un ambiente cálido para la asamblea que contrasta con los tonos fríos del espacio del presbiterio.

En otros casos destaca la combinación de los efectos de la textura del material y la penumbra, que hacen que el espacio se descubra según se van acostumbrando los ojos a la escasa luz. Esto hace que se recorra el espacio de forma perimetral, junto a los muros que lo delimitan. Se aprecia la mate-

[8.131] rialidad de la que están compuestos, su textura invita a que sean recorridos con el tacto al tiempo que la mirada detecta la vibración que introducen en la luz que rebota en ellos. En el caso de la iglesia de Nuestra Señora del Cielo se observa ese juego con la penumbra y las distintas texturas. La luz que penetra por la vidriera de alabastro, cuya textura se comienza a apreciar

[8.132] pasados unos minutos en su interior, al tiempo que se se revela la rugosidad de los paramentos de ladrillo, y la sutil vibración que existe en el muro estriado de hormigón tras el presbiterio.

[8.133]

13 Aymá González, L. 2004.

[8.134] [8.135] I. Vicens y J.A. Ramos. Santísima Trinidad.
La distinta iluminación de la nave principal y de la capilla de diario cambian la percepción de la materialidad del espacio.

[8.136] [8.137] I. Vicens y J.A. Ramos. Buen Pastor.
Fotografía de la nave principal y de la capilla de diario.

[8.138] R. García-Pablos. Templo de los Sagrados Corazones.
Las vidrieras matizan los colores cálidos de la fábrica de ladrillo y del falso techo de tablas de madera.

[8.139] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
La luz clara sobre los paramentos blancos hacen del interior un espacio luminoso.

En la arquitectura más reciente, como la iglesia de Santa Teresa de Jesús, se abandona ese gusto por la materialidad y las texturas. El ambiente es luminoso, y los materiales, en lugar de matizar la luz, contribuyen a difundirla con colores claros y texturas brillantes.

Se abandona la rotunda materialidad de los espacios construidos en fábrica de ladrillo visto o en hormigón frente a formas de construcción en las que no prima esa presencia, sino la abstracción de un espacio luminoso.

- [8.134] En la iglesia de la Santísima Trinidad en Collado Villalba Vicens y Ramos propusieron dos tipos de espacio muy diferenciados en su tratamiento de la luz. La nave principal es un espacio muy iluminado, que recibe la luz de modo uniforme en toda su superficie, a través de los lucernarios dispuestos entre las grandes vigas de canto, para favorecer la creación de un espacio común entre la asamblea y el presbiterio. Las imperfecciones en la superficie, muestran, pese a la exquisita ejecución del hormigón, el despiece de los encofrados, que permite que los muros vibren bajo la luz que incide sobre ellos. Y para la capilla del Santísimo se plantea un tipo de iluminación mucho más matizado, más acorde a un espacio de devoción personal. Los matices que introduce la luz reflejada en el retablo dorado se transmiten al resto del espacio, y hacen que el espacio se mantenga en una penumbra que permite que la atención se centre de nuevo en el Sagrario que flota sobre el retablo. La fuerte presencia material del hormigón hace que, dadas las dimensiones del templo, se pueda acentuar una sensación de excesiva pesadez del espacio, pese a la adecuada disposición litúrgica de todos sus elementos y las adecuadas proporciones de los distintos ámbitos.
- El cambio en la concepción material del espacio que supone el abandono del hormigón por sistemas constructivos más ligeros, hace que se adopten nuevas estrategias espaciales. La luz ya no ha de incidir sobre los paramentos, sino que éstos deben funcionar como un fondo neutro, y la tensión se establece entre el plano del techo y el plano del suelo y los elementos que
- [8.136] se ubican en él, como ocurre en la parroquia de Ponferrada. Los distintos matices que se introducen en la luz ya no tienen tanta relación por cómo actúa ésta sobre la materia, sino que quedan marcados por la intensidad
- [8.137] de la propia fuente. La diferencia entre el espacio principal y la capilla de diario viene marcada por el cambio de escala y proporciones del ámbito, pero no se plantean distintos tipos de iluminación para marcar el carácter más privado de la capilla.
- [8.138] Esta diferencia sobre el cambio en la materialidad de los templos se puede apreciar en dos iglesias de gran tamaño como los Sagrados Corazones en Madrid y el Iesu en Donostia. En la primera los distintos materiales, mader, ladrillo, vidrieras tienen una textura y muestran su despiece para producir un espacio matizado por el modo en que la luz señala estas superficies rugosas. Los colores se eligen para crear un ambiente cálido, acogedor pese a las grandes dimensiones del templo.
- [8.139] En cambio, en la iglesia del Iesu no existen despieces. Todas las superficies son tersas, y el espacio es blanco y luminoso. Ya no se siente la tentación de acercarse a los paramentos y recorrerlos con el tacto. El interior adquiere distintos grados de intensidad con el movimiento del sol. La escala viene determinada por los elementos de mobiliario y por los planos del coro sobre la nave y el virtual de las lámparas que flotan sobre los bancos, que señalan un ambiente terrestre sobre el que flota un ámbito relacionado con lo divino.

[8.140] J.L. Fernández del Amo. Capilla del Seminario Hispano Americano, Madrid
Fotografía del presbiterio iluminado por la vidriera lateral, que crea en el muro curvo del fondo un "retablo de luz".

[8.141] J.L. Fernández del Amo. N.S. de la Luz.
Fotografía del lucernario sobre el presbiterio y la iluminación de la hornacina de la Virgen, que destacan los principales elementos simbólicos del templo.

[8.142] I. Vicens y J.A. Ramos. Buen Pastor.
Fotografía de los elementos litúrgicos: altar, sagrario y crucifijo, así como el mural que recubre la capilla de diario.

[8.143] I. Vicens y J.A. Ramos. Ponferrada
Fotografía del interior de la nave, con el techo curvo decorado y el paño dorado tras el presbiterio, sobre el que flota la Virgen.

[8.144] I. Vicens y J.A. Ramos. Santa Mónica
Fotografía del retablo tras el presbiterio, con las imágenes de la Virgen y Santa Mónica, de Javier Viver, y el crucifijo de José Luis Sánchez.

[8.145] IMB Arquitectos. Parroquia en Miribilla.
Fotografía de la vidriera, reinterpretación de la tradicional.

8.9 LOS NUEVOS MEDIOS DE SIGNIFICADO

«He aquí las premisas de un nuevo y auténtico arte religioso. Major diríamos, de una nueva arquitectura de la liturgia, integrando artes y oficios en orden al culto. El artista ha de colaborar con su obra a la renovación de la liturgia. Pero sépase que ha de ser con la obra de arte y no tan tristes simulacros, quien devuelva al templo su total eficacia para que la liturgia sea vivida»¹⁴

José Luis Fernández del Amo

- Al tiempo que se planteaba la renovación de los espacios de celebración se introducía el arte contemporáneo en los templos. En muchos casos fue más sencillo proponer un arte sagrado acorde con su tiempo que una arquitectura que abandonara los espacios tradicionales. En todo caso, hubo un momento en el que no se podía concebir que un templo contemporáneo no estuviera acompañado del mejor arte de la época. José Luis Fernández del Amo concebía el espacio desde la abstracción al tiempo que integraba las obras de arte en la propia estructura del mismo. Así el muro curvo tras el presbiterio de la capilla
- [8.140] del Seminario Hispanoamericano tiene dos funciones. La de recoger el espacio una vez ha traspasado el altar y así concentrar la atención sobre el mismo, y no en un punto más allá, y a la vez servir de lienzo a la luz que proyecta la vidriera lateral. Esta luz forma un retablo virtual que abstrae el tradicional elemento y lo dota de una modernidad acorde a la época en la que se plantea el templo¹⁵. Es un espacio que se construye con los elementos mínimos. En la iglesia de
- [8.141] Nuestra Señora de la Luz de nuevo planteó una arquitectura esencial, en el que las obras de arte tenían una posición marcada desde el origen, y la concepción del espacio potenciaba su presencia.
- Pero con el tiempo dejó de ser habitual la presencia del mejor arte contemporáneo en la arquitectura, no sólo en la religiosa. En los años 60 era habitual la colaboración entre escultores y arquitectos en los edificios residenciales, que murales decoraran los portales de las viviendas de clase media.
- Por eso es importante la labor que han realizado Ignacio Vicens y José Antonio
- [8.142] Ramos de reivindicar ese trabajo conjunto entre artistas plásticos y arquitectos. Trabajan desde la esencialidad en el espacio de la iglesia del Buen Pastor,
- [8.143] donde el único elemento figurativo proyectado es un crucificado estilizado que cuelga del lucernario sobre el altar, y la principal presencia es un mural de Fernando Pagola que reviste la capilla del Santísimo y sirve de retablo al Sagrario.
- [8.144] En otros casos, en cambio, han de partir desde una reinterpretación de los espacios longitudinal, en los que la incorporación de una nueva mirada hacia la tradición permite partir desde un arte más cercano a la figuración, para conseguir una mayor implicación de los fieles con el templo construido.
- Y la reinterpretación de estos elementos de la tradición ha sido una forma de
- [8.145] abordar la aproximación a la arquitectura religiosa. La vidriera de la parroquia de Miribilla es un hallazgo formal que permite una identificación del espacio dentro de su tipología, aunque la estructura interna del templo sea deudora de

14 Fernández del Amo, J.L. "Moral de las profesiones estéticas" Conferencia pronunciada en la XV Semana Social de España, Salamanca, 12 de mayo de 1955. Censurada en su momento por "su orientación un poco disconforme con el pensamiento tradicional". En: Palabra y Obra. Escritos reunidos, 159

15 Esta circunstancia la señaló al doctorando Rafael Fernández del Amo, en una conversación mantenida en su estudio en mayo de 2012. Rafael insistía en la importancia de la figura de su padre como impulsor del arte contemporáneo en España.

[8.146] [8.147] [8.148] R. García-Pablos. San Francisco Javier.
Maqueta del retablo de J.L. Sánchez, crucifijo de Pablo Serrano (Tesis de S. Blanco)
y baptisterio de Vaquero Turcios.

[8.149] I. Vicens y J.A. Ramos. Santísima Trinidad.
Fotografía de la imagen del Resucitado, de Javier Martínez.

[8.150] A. Perea. Santa Teresa de Jesús.
Fotografía del Resucitado y Santa Teresa, con el crucifijo
vacío.

[8.151] I. Vicens y J.A. Ramos. Santa Mónica
Fotografía de la capilla del Santísimo. Mural de José Manuel Ciria y
crucifijo de Javier Margarit.

[8.152] R. Moneo. Iglesia del Iesu.
Fotografía del crucifijo, reproducción de la medieval
Majestad Batlló, y retablo de Javier Alkain.

esquemas propios de la liturgia previa al Concilio Vaticano II.

La participación de los mejores artistas del momento ha sido una constante en la arquitectura religiosa más interesante. Y se ha ido oscilando desde la abstracción más propia de los años 50 y 60 hasta la figuración o incluso la utilización de obras de arte de siglos anteriores.

- [8.146] El trabajo de José Luis Sánchez y Joaquín Vaquero Turcios en la iglesia de San Francisco Javier en la Ventilla es una muestra de los límites hasta los que se podía llevar la abstracción más intensa. El retablo en hormigón dorado de Sánchez permitía definir por sí mismo el carácter de todo el templo. Y la capilla
- [8.147] bautismal de Vaquero Turcios se basa, como señala Silvia Blanco, en una interpretación expresionista de unas palabras de San Juan Bautista, que fueron también incorporadas como texto al mural¹⁶. El mural consigue un espacio casi irreal en el que encaja perfectamente una pila bautismal de estilo gótico. También el crucificado de Pablo Serrano era una pieza excepcional. Pero aquí se muestra que empezaba a haber problemas para aceptar sin restricciones el arte contemporáneo. El crucifijo fue retirado, se modificó la iluminación de la capilla y se introdujeron piezas que alteraban la concepción del espacio, y el retablo, que incorporaba una estilización de un crucifijo fue alterado con una escultura de un crucificado que desdibujaba la potencia conceptual del elemento. Tres obras de gran valor despreciadas y sustituidas por imágenes vulgares, pero más asimilables, o ese era el pretexto, por los fieles de la parroquia.
- Y con dos obras figurativas procuraron establecer un vínculo con los fieles Vicens y Ramos en Villalba, y Andrés Perea en Tres Cantos. Dos grandes piezas que destacaban en la concepción contemporánea del espacio religioso que proponían. El Resucitado de Javier Martínez domina el espacio y le da sentido completo, al ayudar a explicar algunos de sus conceptos, como la direccionalidad hacia la vertical que marca la ascensión, señalada por la iluminación y el techo de grandes vigas de canto. La imagen de Santa Teresa y el Resucitado
- [8.150] en Tres Cantos también es importante dentro de la concepción del templo, pero su realización material transmite menos emoción que la obra de Martínez. Vicens y Ramos han seguido colaborando con artistas de distintas disciplinas, y uno de los mejores ejemplos es la parroquia de Santa Mónica, donde José Luis Sánchez, escultor en muchas de las mejores obras de arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, tiene un hueco, acompañado de otros artistas más jóvenes que crean un templo en el que el arte contribuye a construir el espacio. Se podría echar en falta alguna creación relacionada con el arte audiovisual, pero el experto en esa disciplina, Javier Viver, contribuyó con dos esculturas modernas y a la vez herederas de Bernini.
- [8.151] Y esta integración del arte y la arquitectura tomo cuerpo también en la obra de Rafael Moneo, en la que no sólo las piezas de arte dotan de sentido al espacio, sino que las influencias contemporáneas están presentes desde la concepción arquitectónica del templo. El mejor arte vasco está representado en la iglesia
- [8.152] del Iesu, desde su estructura espacial, heredera de Oteiza, hasta las creaciones de artistas jóvenes, cuya obra ayuda a la comprensión de un templo de gran abstracción, pero muy ligado a la tradición católica de construcción de iglesias.

16 “Yo os bautizo / con agua / pero viene El que es / mas poderoso / que yo / este os bautizara / con el / espiritu Santo / y con / el fuego / Lucas 3,16”
Blanco Agüeira, S. 2009. 202

En la mejor arquitectura religiosa de los años 50 y 60 podemos apreciar un espíritu del tiempo, que llevó a construir una serie de templos en los que estaban presentes una serie de inquietudes y propuestas. Los cambios introducidos en el Concilio vaticano II y que habían tenido como campo de investigación la arquitectura, hizo que se modificara la estructura interna del espacio, y que esas iglesias interpretaran las modificaciones en la liturgia con unas estrategias similares, tanto en la disposición de los elementos litúrgicos como su relación con el entorno, así como en su realización material. Con el paso del tiempo esa serie de semejanzas se diluyen y los templos proyectados tienen más que ver con los propios intereses del arquitecto, con menos puntos en común con las realizaciones de otros coetáneos. Y en cierto modo, con poca relación y pocas referencias directas a esas arquitectura religiosa anterior. No hay una traslación aparente de las enseñanzas que se pudieran extraer, como si esa etapa de la arquitectura española que ayudó a introducir la modernidad en la disciplina y produjo unas obras de gran calidad, no hubiera acertado a establecer un canon de templo moderno. Este interés por establecer unas pautas para la realización de un templo, y el modo en el que se destacaba la ausencia de las mismas, hablaba de la dispersión formal a la que la eliminación de las referencias a las tipologías tradicionales. La arquitectura religiosa siempre ha estado cercana a las inquietudes de la cultura de su tiempo, y esta libertad formal permitía que se la disciplina se apropiara de herramientas que tradicionalmente no le habían sido propias. Y la arquitectura moderna tiene que aprovechar las oportunidades espaciales que el programa sacro le brinda. Los mejores templos posconciliares son un ejemplo de ese acercamiento. Es por tanto preciso que en la actualidad los arquitectos se acerquen a la tipología no tanto desde la repetición de modelos sino desde actitudes propicien de nuevo una integración con la cultura contemporánea.

¿Cumplen los templos analizados las tres premisas que se plantean en la investigación?

Se puede apreciar un importante avance en la construcción de un nuevo espacio para la nueva liturgia. La iglesia es el lugar en el que la asamblea se reúne a celebrar la eucaristía con el sacerdote a la cabeza. Por tanto la configuración espacial del templo tiene que recoger los cambios producidos en la liturgia. La atención se centra en el altar, pero no es el único foco litúrgico que adquiere relevancia en durante la celebración de la misa. Tanto el ambón, desde donde se proclama la Palabra de Dios como la sede, donde se ubica el celebrante tienen que ser visibles desde el resto del espacio. La asamblea no asiste pasivamente a una ceremonia que se desarrolla por el clero en un ámbito reservado a él. Por tanto ya no tiene sentido un presbiterio diferenciado del resto de la nave, sin comunicación con ella. Se tiene que proyectar un espacio en el que la asamblea pueda situarse próxima al santuario, desde la que se perciban los movimientos del sacerdote durante la misa. Se proyecta una arquitectura dinámica, frente al estatismo o la direccionalidad de los templos preconciliares. La arquitectura religiosa contemporánea dirige la mirada del fiel durante la ceremonia, para ayudarle a comprender el sentido de la liturgia e invita a recorrer el espacio para participar de forma activa en la vida de la comunidad, expresada a través

[9.1] I. Vicens y J.A. Ramos. Parroquia del Buen Pastor, Ponferrada.

de la celebración de los sacramentos. Cada sacramento tiene su espacio definido en el templo, y la relación entre ellos debe poner de manifiesto la relación jerárquica que se produce entre ellos y el altar como centro del espacio. Y la misión que tiene cada uno dentro del ciclo litúrgico. Por tanto la arquitectura debe responder de forma clara a esa estructura de relaciones. El espacio del presbiterio tiene que destacar sobre el resto de la nave para señalar que es en ese punto en el que se ponen en contacto los fieles con Dios. Es un espacio sagrado que se activa cuando los fieles se reúnen para la eucaristía. Por tanto la escala del espacio tiene que tener más relación con estos que con la altura asociada tradicionalmente a la divinidad. Aquí adquiere un carácter decisivo el tratamiento de la luz. Permite resaltar la presencia de los focos litúrgicos y puede diferenciar el tipo de iluminación que requiere cada uno, así como reflejar el movimiento del sol en el interior del templo y así relacionar el ámbito de la celebración con el exterior.

Se tiene que diferenciar el templo destinado a la celebración participativa de la misa del espacio destinado a la devoción personal. La escala y proporciones de cada uno de ellos debe favorecer las relaciones que el fiel establece con la liturgia. Un espacio que horizontal, donde se permita la comunicación visual entre los distintos asistentes a la celebración frente a un espacio recogido, en el que el fiel se relaciona con su interior.

La arquitectura religiosa analizada en este trabajo trata de responder a estas premisas. Definen un espacio jerarquizado pero no centrado en un único punto o estructurados en una dirección principal. Destaca que frente al sentido procesional tradicional a partir del eje longitudinal del templo, proponen una expansión del espacio en el eje transversal. Permiten así que la mirada abarque todo el recinto y descubra la importancia de cada foco litúrgico, y entienda la dinámica de la celebración. Si se analizan los templos a la luz de los cambios ocurridos en la liturgia, se entiende que tienen un mayor interés cuando se observa que esas modificaciones han tenido como consecuencia una modificación en la estructura interna del espacio.

- [9.1] En este sentido sobresale la iglesia del Buen Pastor en Ponferrada, de Ignacio Vicens y José Antonio Ramos. En un espacio neutro, con los mínimos condicionantes formales posibles, jerarquizan el templo mediante la utilización de la luz cenital para señalar la posición de los focos litúrgicos, que se disponen de forma libre en toda la extensión del ámbito. La asamblea se organiza alrededor del presbiterio, de dimensiones suficientes para que cada uno de los lugares sagrados destaquen en el momento apropiado de la celebración. Se puede comprender la estructura de la liturgia, y las relaciones entre cada uno de los elementos, con una atenta observación a la luz que incide sobre ellos y la posición que tienen en el espacio. La disposición de la entrada desde una diagonal del recinto, muestra alineados el ambón, el altar y la sede, y obliga a desplazarse en el interior del edificio para situarse en la asamblea. A ese movimiento físico alrededor del centro de gravedad que supone el altar, con el eje de giro determinado por la tensión vertical con el lucernario situado sobre él, se une un movimiento visual que se produce por la atención que se presta a los distintos focos de luz y que muestra los dos niveles del espacio, el suelo por el que nos desplazamos y el del techo desde el que proviene la luz. Un templo proyectado desde la liturgia con las herramientas de la mejor arquitectura contemporánea.

[9.2] J.A. Corrales. Parroquia de la Resurrección en el polígono de Elviña, A Coruña.

Los templos responden de un nuevo modo al lugar y a su posición en la ciudad. Se integran en la escala del barrio y han cambiado su forma de relacionarse con el entorno. Cuando el templo era un hito en la ciudad se relacionaba de forma expansiva, hacía suyo el espacio exterior. El cambio de la sociedad hace que el templo deje de tener una posición central en el entorno y el ámbito de lo sagrado queda recluido en el interior de las iglesias. El templo debe ofrecer a los fieles un lugar de descanso de la cotidianeidad. Por eso se recoge en sí mismo y suele articularse en torno a un patio interior, que tiene más relación con los conventos y monasterios, que con la iglesia urbana de épocas anteriores. Se potencia así el sentido de comunidad, y se crea un espacio que ayuda a diferenciar el tiempo exterior, en el que transcurre la vida diaria, del tiempo de la celebración, que transcurre cuando los fieles se reúnen y durante la cual deja de tener sentido lo que ocurre en el exterior.

De este modo la nueva liturgia también se manifiesta en la configuración urbana del templo. El templo deja de ser un lugar sagrado en sí mismo para activarse como tal cuando es utilizado por los fieles que se reúnen en celebración. Por tanto su presencia ha de favorecer las relaciones con el entorno en el que se sitúa y no destacar como un elemento que recuerde a tiempos pasados en el que la iglesia tenía una relación de superioridad jerárquica en la sociedad. Es necesario destacar la posición del templo, y la importancia que para los fieles tiene este edificio en la ciudad. Pero ha de mostrarse acogedor para recibir en su interior a la comunidad que reúne para la celebración.

La celebración de la misa no es la única misión que tienen estos edificios en la actualidad. Han de disponer de locales para las actividades parroquiales, y deben integrarse en la vida cotidiana de la ciudad. Por tanto, es importante que la respuesta que el complejo parroquial da a la integración entre el ámbito público y el ámbito privado, y ayude así a estructurar el entorno en el que se sitúa.

Los templos analizados en esta investigación son más acertados en cuanto responden de un modo más decidido a su integración en la ciudad y al apropiarse de los condicionantes y dificultades del lugar para tomarlos de punto de partida para extraer situaciones favorables para la construcción del edificio de la iglesia.

- [9.2] Destaca la parroquia de la Resurrección del Señor en el polígono de Elviña, de José Antonio Corrales. Por la estrategia de ocupación del solar, de un modo que integra todos los espacios gracias a un orden geométrico y estructural que posibilitaría un crecimiento lógico del edificio. Por la sencillez del sistema constructivo, que resuelve con pocos elementos las necesidades de habitabilidad del espacio y permite a su vez liberar el espacio para la ubicación de las distintas funciones con una cierta flexibilidad. Y porque, además de la integración de las funciones sociales de la parroquia y del templo en una única operación espacial y constructiva, propone un templo de una gran profundidad litúrgica, que acomete todas las cuestiones sobre la renovación de la celebración que se plantearon en el Concilio.

[9.3] R. Moneo. Parroquia del Iesu, Donostia.

Tras el Concilio Vaticano II la liturgia volvió su mirada hacia los orígenes para hacerse más esencial. Del mismo modo reacciona la arquitectura, que trata de potenciar esa liturgia y por eso concentra su atención en los puntos con mayor simbolismo. Para ello se recurre a las artes y a la reinterpretación en clave contemporánea de la tradición. Es así como trata de dotarse de significado y emoción. Aun cuando alcanza la máxima depuración formal, se ha de contar con referencias que ayuden a recordar los símbolos que establecen la conexión con la celebración que tiene lugar en el templo. Así la arquitectura tendrá que apoyarse en las obras de arte para retomar esa unión con la memoria de lo sagrado.

Cuando la abstracción se ha llevado al límite se puede llegar a perder la identificación entre el fiel y el espacio. A esto se une una cierta indeterminación sobre la forma que tiene que tener un templo con la nueva liturgia. Se han tratado de abandonar las referencias al pasado y no se acierta a la hora de proponer un nuevo tipo. Es por eso que se vuelve a adoptar un esquema heredero de las iglesias tradicionales, una nave direccional que permita una cierta comunión con los espacios históricos. Y para conseguir esta identidad una opción plantea reinterpretar la memoria, manipular los elementos simbólicos tradicionales y que así se activen los recuerdos del templo tradicional, pero con herramientas que remiten al tiempo actual. Se inserta el espacio en su época y en la sociedad con la que ha de relacionarse. No se produce un gran avance en la configuración del templo, pero al menos se mantiene la tensión que permite varios niveles de lectura de la arquitectura y que incorpore la modernidad a través del arte.

- [9.3] La iglesia del Iesu de Rafael Moneo es una realización notable por su acertada reinterpretación del modelo tradicional (“una iglesia que parece una iglesia”) como por las complejas relaciones que establece entre los distintos espacios del templo, que permiten visiones cruzadas y un movimiento tanto visual como físico en el interior del templo, con los que consigue una arquitectura dinámica, como señalaba Josep Quetglás: “En la arquitectura academicista, la mirada y los pies avanzan superpuestos, sobre el eje que marca la arquitectura. Los pies siguen hacia donde toca mirar. Le Corbusier aprendió en la helenista Pompeya que puede hacerse distinto, que las miradas, el trayecto y las axialidades del espacio puede trenzar y destrenzar una coreografía sabia”¹. En una obra que recuerda a los primeros modelos de la modernidad, por su volumen cúbico y blanco, despliega en su interior una secuencia espacial en la que el manejo de las variaciones de altura de los recintos consigue dotar de significado propio a cada uno de los ámbitos. Otro de los valores de este templo es la incorporación de obras de arte contemporáneas que señalan el carácter sacro del edificio, y que ayudan a insertar el edificio en su tiempo. También lo imbrican con la tierra en la que se ubica, al destacar la influencia de los dos grandes artistas vascos del siglo XX, como Oteiza y Chillida, en la concepción espacial del templo. Alcanza aquí Moneo un interesante punto de encuentro entre la tradición católica y la arquitectura que proponían las vanguardias.

¹ Quetglás, J. *Arquitectura en la Catedral*. 474 En: Rafael Moneo. 1967-2004. *El Croquis*

[9.4] J.L. Fernández del Amo. Parroquia de Nuestra Señora de la Luz, Madrid

[9.4] Y entre todos los templos analizados en este trabajo queremos destacar la parroquia de Nuestra Señora de la Luz, proyectada por José Luis Fernández del Amo. Puede resumir los tres aspectos principales en torno a los cuales se ha estructurado la investigación. Propone un espacio de una escala adecuada para la celebración, al permitir que los fieles se sitúen de forma natural alrededor del presbiterio y puedan participar de forma activa en la misa. Destaca la importancia de cada uno de los focos litúrgicos, y los señala con la iluminación más apropiada para cada recinto. Se integra sin estridencias en el entorno en el que se ubica, y muestra de un modo sencillo el carácter sagrado del edificio. Engloba en una única operación el espacio destinado al culto y los locales que sirven a la función catequética y asistencial de la parroquia. Crea un espacio de relación previo al ingreso al lugar de la celebración, y que integra las distintas funciones que ofrece el centro parroquial. En el interior del espacio todo está proyectado para el correcto desarrollo de la celebración, Los elementos de arte están integrados desde la generación del proyecto y no destacan más allá de la función que tienen asignada. Todo esto se consiguió con una arquitectura sobria y modesta, en la que los escasos medios disponibles se aprovecharon al máximo. Y destaca en este templo la relación que se ha establecido entre la comunidad y el edificio. No se ha modificado ni la ambientación ni la configuración del espacio. Se han respetado los elementos litúrgicos originales y la sobriedad de la imagen general del templo. Esto indica que el arquitecto fue capaz de romper la separación entre la arquitectura y el arte contemporáneo y la comunidad de fieles que se ha apropiado del edificio. Muestra un camino a seguir para la construcción de templos adecuados a su tiempo.

Martos, julio de 2016

TEXTOS SOBRE ARQUITECTURA RELIGIOSA

ARAN SALA, E. 2012. Cap a una arquitectura de l'esperança: L'espai religiós contemporani a la recerca de sentit. Lleida: Pagès editors, S.L.

AYMA GONZÁLEZ, L. 2004. Estética de la arquitectura sacra contemporánea: un enfoque desde la filosofía relacional. Madrid: Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid <http://eprints.ucm.es/4789/>

BLANCO AGÜEIRA, S. 2009. Rodolfo García-Pablos: la construcción del espacio sagrado. Universidad de A Coruña. Tesis Doctoral.

BLANCO AGÜEIRA, S. 2011. El misterio entre pliegues y hendiduras: entrevista con el escultor José Luis Sánchez., 2011 Boletín Académico. Revista de Investigación y arquitectura contemporánea. nº 1, ETSA. Universidade da Coruña p. 73-79. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3665349.pdf>

BLANCO AGÜEIRA, S. La arquitectura religiosa europea en el marco de la modernidad., 2011 Boletín Académico. Revista de Investigación y arquitectura contemporánea. nº 1, ETSA. Universidade da Coruña. nº 1, p. 18-26. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3665272.pdf>

BLANCO AGÜEIRA, S. 2007. Rodolfo García-Pablos: el proyecto del espacio sagrado. En Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea, Núm. 1. p 15. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4610151.pdf>

BLANCO AGÜEIRA, S. Los espacios sacros contemporáneos en la diócesis de Mondoñedo-Ferrol. AADIPA; COAC, 2014. 1-7 p. Patrimoni sacre: permanent inno-vació. <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/16429>

BURRIEL BIELZA, L. 2010. Saint-Pierre de Firminy-Vert: el edificio como objet-à-réaction-émouvante. Madrid: L. Burriel Bielza. <http://oa.upm.es/35341/>

CABAÑAS GALÁN, N. 2014. Convento dominico de Miguel Fisac en Madrid: el acento de los objetos. Madrid. Tesis doctoral. ETSAM - UPM <http://oa.upm.es/30585/>

CHAVERRA SUAREZ, M. 2013. La dimensión plástica de los elementos primarios. Église Saint-Pierre de Firminy-Vert 1960-1965. Tesis Doctoral. Departament de Projectes Arquitectònics - UPC: <http://www.tdx.cat/handle/10803/128802>.

DELGADO ORUSCO, E. 1997. Arquitectura sacra española, 1939-1970: quién es quién., Arquitectura COAM nº 311, p. 22-31.

DELGADO ORUSCO, E. 1999. Arquitectura sacra española, 1939-1975: de la posguerra al posconcilio. Tesis Doctoral. ETSAM – UPM. <http://oa.upm.es/742/>

DELGADO ORUSCO, E. 2006. Knockin' on heaven's door. A propósito de la Capilla de San Ignacio en la Univesidad de Seattle, de Steven Holl. Revista Orbis Tertius. Revista de pensamiento y análisis. Nº 0. Noviembre 2006. Fundación SEK. 44-55.

DELGADO ORUSCO, E. 2007. Santa Ana de Moratalaz, 1965-1971: Miguel Fisac. Almería: C. de Arquitectos de Almería. Archivos de arquitectura. España siglo XX ;

DELGADO ORUSCO, E. 2007 Las iglesias de Miguel Fisac = Miguel Fisac's churches. Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea 2007, nº 1, p. 130-161.

DELGADO ORUSCO, E. 2013. Bendita vanguardia. Arquitectura religiosa en España 1950-1975 I Madrid: Ediciones Asimétricas.

DELGADO ORUSCO, E. 2013. Paisajes con alma : inventario de lugares para rezar. Madrid . RU Books.

ECHEVERRÍA PLAZAOLA, J. y MENNEKES, F. 2011. Intrusos en la Casa : arte moderno, espacio sagrado : Arantzazu, Assy, Audincourt, Rothko Chapel, Vence, 1950-1971. S.I.: Alzuza : Fundación Museo Oteiza Funazio Museoa, cop. 2011..

FERNÁNDEZ COBIÁN, E. 2001. Fray Coello de Portugal, dominico y arquitecto ; Esteban Fernández Cobián, coord. S.I.: Madrid : Fundación Antonio Camuñas ; Salamanca : San Esteban, 2001.

FERNÁNDEZ COBIÁN, E. 2006. El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea. Santiago de Compostela: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.

FERNÁNDEZ COBIÁN, E. and LONGA, G. 2007. Entrevista a Alvaro Siza sobre la iglesia de Santa María, Marco de Canaveses, Portugal., Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea, nº 1.

FERNÁNDEZ COBIÁN, E. 2009. Arquitecturas de lo sagrado. Oleiros (A Coruña): Netbiblo.

FERNÁNDEZ COBIÁN, E. 2010. Egy ház. A Pamplonai szent György-templom, Spanyolország. "(Iglesia. Templo de San Jorge en Pamplona, España) Octogon (Budapest), 83, pág. 21-27.

FERNÁNDEZ-COBIÁN, E. y BURRIEL BIELZA, L. 2015. Le Corbusier : proyectos para la Iglesia Católica. S.I.: Buenos Aires : Diseño , 2015. Textos de arquitectura y diseño.

FERNÁNDEZ COBIÁN, E. and DELGADO ORUSCO, E. 2011 La persistencia del surrealismo en la arquitectura religiosa española del siglo XX. DEARQ : Journal of Architecture 2011, nº 8, p. 132-143.

GARCÍA CRESPO, E. 2011. La revista ARA: arte religioso actual (1964-1981). Madrid: E. García. Tesis Doctoral

GARCÍA HERRERO, J. 2015 La arquitectura religiosa de Luis Cubillo de Arteaga (1954-1974). Tesis Doctoral ETSAM - UPM. <http://oa.upm.es/38693/>

GIL, P. 1999. El templo del siglo XX. S.I.: Barcelona : Ediciones del Serbal, 1999.

Arquitectura. Teoría: 5.

GIL, P. 2003. Acerca de la catedral de Nuestra Señora de los Ángeles., *Arquitectura COAM*, nº 332, p. 25-31.

GÓMEZ SEGADE, J.A. 1984. Arte actual y arquitectura religiosa: los templos de Granada y su provincia. Granada: J.M. Gómez Segade.

GÓMEZ SEGADE, J.M. 1985. Arte actual y arquitectura religiosa en la sociedad contemporánea. Granada: Universidad de Granada.

GÓMEZ SEGADE, J.M. 1985. Función y símbolo en la arquitectura eclesial del siglo XX. Granada: Universidad de Granada.

GÓMEZ SEGADE, J.M. 1985. Función y símbolo en la arquitectura eclesial del siglo XX. Granada: Universidad de Granada.

GÓMEZ VAL, R. 2012. La construcción de templos parroquiales en Barcelona entre 1952 y 2000: tesis doctoral. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, Departament de Construccions Arquitectòniques I.

HOLL, S. 1999. The Chapel of St. Ignatius. New York: Princeton Architectural Press.

Iglesias parroquiales en los barrios del Niño Jesús, Estrella y Moratalaz construidos por Urbis 1972. Madrid: Urbis.

LEACHE RESANO, J and TABUENCA GONZÁLEZ, F. 2014. Iglesia y Centro Parroquial de San Jorge. Pamplona. ADIPPA. 1-3 p. Patrimoni sacre: permanent innovació. <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/16328>

MANSILLA, L. y TUÑÓN, E. 2003. Nuevo centro parroquial en Ademuz., *El Croquis*, nº 115, p. 78-81

MORELL, A. 2005. Miguel Fisac: el espacio dinámico. Guadalajara: Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha.

MOYA BLANCO, L. and DOMÍNGUEZ SALAZAR, J.A. 1965. Capilla del colegio de Santa María del Pilar., *Arquitectura* nº 173, p. 49-61.

OTXOTORENA, J.M. y GARCÍA DE PAREDES, A. 2010. José María García de Paredes : Iglesia y Convento Santa María de Belén : Stella Maris, Málaga 1961-1965. S.I.: Pamplona : T6 Ediciones, 2011. Arquitecturas contemporáneas = Contemporary architectures: 10.

PÉREZ DE LA PEÑA OLEAGA, G. 2004. Arquitectura religiosa contemporánea en Bizkaia 1875-1975: del Romanticismo al Movimiento Moderno = Bizkaiko eliz arkitektura garaikidea 1875-1975 : erromantizismotik mugimendu modernora. Bizkaia: Museo Diocesano de Arte Sacro.

PLAZAOLA, J. 2006. Arte sacro actual / Juan Plazaola. S.I.: Madrid : Biblioteca de Autores Cristianos, 2006. BAC maior: 82.

PLUMMER, H. 2013. Cosmos of light : the sacred architecture of Le Corbusier / Henry Plummer. S.I.: Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press.

POZO, J.M. 2006. Santuario de la Virgen del Camino : Fray F. Coello de Portugal. S.I.: Pamplona : T6 Ediciones, 2006. Arquitecturas contemporáneas = Contemporary architectures: 8.

Recintos religiosos: Sacred spaces, from Gaudi to Moneo 2002. Madrid: Arquitectura Viva. AV monografías ;

Sagrada forma: Botta, Holl, Meier, Moneo, Piano, Siza 1998. Madrid: Arquitectura Viva. Arquitectura Viva ; no 58.

SANCHO OSINAGA, J.C. y MADRIDEJOS, S. 2001. Centro Parroquial en Irún., El Croquis, nº 106, p. 210-213.

SANCHO OSINAGA, J.C. y MADRIDEJOS, S. 2003. Centro Parroquial en Pinto. En "Sancho - Madridejos" Documentos de Arquitectura. nº 52 , Colegio de Arquitectos de Almería. 41-48

URTEAGA EMBIL, J.M. y CORRAL SALVADOR, C. 2004. La urbanística del culto : libro homenaje al Prof. Dr. José Ma Urteaga Embil. S.I.: Madrid : Universidad Pontificia Comillas, 2004. Publicaciones de la Universidad Pontificia Comillas. Serie IV. Homenajes: 8.

WEBER, F.J. y II, P.J.P. 2004. Cathedral of Our Lady of the Angels. Los Angeles: Saint Francis Historical Society.

VARIOS AUTORES. 2010. Constructing the ineffable: contemporary sacred architecture. New Haven: Yale School of Architecture.

TEXTOS SOBRE ARQUITECTURA GENERAL

APARICIO GUIADO, J.M. 2006. El muro: concepto esencial en el proyecto arquitectónico: la materialización de la idea y la idealización de la materia. Madrid: Biblioteca Nueva. Metrópoli. Los espacios de la arquitectura.

ARAÚJO ARMERO, R. 1994. Construir arquitectura en España con acero. Madrid: ENSIDESA. Publicaciones ENSIDESA. Manuales sobre la construcción con acero ; 5.

ARQUES SOLER, F. 1996. Miguel Fisac. Madrid: Pronaos. Colección Arquitecturas-Estudio ;

ARQUES SOLER, F. 2003. La forma y el ornamento en la obra arquitectónica: el Centro de Estudios Hidrográficos de Miguel Fisac: un para qué, un cómo y un no sé qué. Madrid: F. Arqués Soler.

Bankinter, 1972-1977: Ramón Bescós, Rafael Moneo 1994. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Almería. Archivos de arquitectura. ; 2.

BORREGO, I., MONTENEGRO, N., TORO, L. 2013, Una conversación con Rafael Moneo. Rafael Moneo: Portfolio Internacional, 1985-2012. Madrid: La Fábrica

CAPITEL, ANTÓN. 2000. En torno a la figura de Rafael Moneo. Tectónica: monografías de arquitectura, tecnología y construcción 12 (octubre):

CENTELLAS SOLER, M. 2010. Los pueblos de colonización de Fernández del Amo: arte, arquitectura y urbanismo. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. Arquíthesis.

CORDERO AMPUERO, Á. 2014. Fernández del Amo: Aportaciones al arte y la arquitectura contemporáneas [en línea]. Tesis Doctoral. ETSAM - UPM <http://oa.upm.es/30980/>.

CORRALES GUTIÉRREZ, J.A. 1996. José Antonio Corrales, Ramón Vázquez Molezún. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental. Documentos de arquitectura ; 33.

Corrales y Molezún: Medalla de Oro de la Arquitectura 1992 1993. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España.

CORTÉS, J.A. 1976. Comentarios sobre dibujos de 20 arquitectos actuales. Barcelona: E.T.S. de Arquitectura de Barcelona.

CORTÉS, JUAN ANTONIO. Los instrumentos de la disciplina. Comentario a las obras construidas en el extranjero por Rafael Moneo. Rafael Moneo: Portfolio Internacional, 1985-2012. Madrid: La Fábrica, 2013:

CORTÉS VÁZQUEZ DE PARGA, J.A. 1982. Modernidad y Arquitectura: una idea alternativa de modernidad en el arte moderno. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

CURTIS, W.J.R.1999. Rafael Moneo. La estructura de las intenciones. El Croquis 98: 30

CURTIS, W.J.R. 1999. Una conversación con Rafael Moneo. El Croquis 98: 26

DIEZ BARREÑADA, R. 2002. Coderch: variaciones sobre una casa. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. Arquia-tesis.

EBERLE, D. Von der stadt zum haus eine entwurfslehre = from city to house a design theory. Zürich: GTA Verlag, 2007. GTA Verlag

ESTEBAN MALUENDA, A.M. 2011. España importa: la difusión de la arquitectura extranjera (1949-1968): siete entrevistas con Mariano Bayón, Jose Antonio Corrales, Antonio Fernández Alba, Carlos Flores, Rafael Moneo, Joaquín Vaquero Turcios, Bernardo Ynzenga. Madrid: Mairéa. Colección de textos académicos ETSAM-UPM ; 7

FERNÁNDEZ ALBA, A. 1983. Fernández del Amo: arquitecturas para una sonata de primavera. Guadalajara: Revista bimestral de las artes, no. 75, pp. 41-43.

FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L. 1983. Fernández del Amo: arquitectura 1942-1982. Madrid: Ministerio de Cultura. 32.945

FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L. 1983. Fernández del Amo : arquitectura 1942-1982 : Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid, septiembre-octubre, 1983. S.I.: Madrid : Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983. Arquitecturas contemporáneas en España.

FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L. 1995. José Luis Fernández del Amo, un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo : octubre 1995-enero 1996. S.I.: [Madrid] : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, D.L. 1995.

FERNÁNDEZ DEL AMO, J.L. 1995. Palabra y obra: escritos reunidos. Madrid: Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Textos dispersos.

FISAC, M. 2009. Miguel Fisac: Premio Nacional de Arquitectura, 2002, Ministerio de Vivienda. Madrid: Ministerio de la Vivienda.

FRAMPTON, K. 1990. Llamado al orden. En defensa de la tectónica. Architectural Design 60 vol. Nº 3-4.

FRAMPTON, K. y RIAMBAU I SAURÍ, E. 1996. Historia crítica de la arquitectura moderna. S.I.: Barcelona : Gili, 1996.

FRANCO DÍAZ, A. 2015 "Invariantes del pensamiento en los arquitectos de Madrid. Primera década del siglo XXI, Una historia de transmisión oral." Tesis Doctoral. ETSAM – UPM

GARCÍA DE PAREDES DE FALLA, A. 2015. La arquitectura de José M. García de Paredes ideario de una obra. Tesis Doctoral E.T.S. Arquitectura -UPM <http://oa.upm.es/34130/>

GARCÍA DE PAREDES, J.M. 1992. J.M. García de Paredes, arquitecto (1924-1990) : [catálogo de la exposición]. S.I.: Madrid : Servicio de Publicaciones del COAM, 1992.

GARRIDO COLMENERO, G. (ed) 2003 Textos de crítica de arquitectura comentados. 1. Madrid: Departamento de Proyectos ETSAM.

GIEDION, S. 1979. Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición. 5a ed. Madrid: Dossat.

GIL, P. 2010. El proyecto arquitectónico. Guía instrumental.. Buenos Aires: Nobuko.

GÓMEZ I OLIVER, V., 2008. Julio Lafuente: visonarchitecture. Barcelona: ActarD.

GONZÁLEZ CAPITEL, A. 2010. Rafael Moneo. Madrid: Unidad Editorial de Revistas. Arquitectos Pritzker ; 2.

GONZÁLEZ DE CANALES, F. 2013. Rafael Moneo: una reflexión teórica desde la profesión: materiales de archivo (1961-2013). A Coruña: Fundación Barrié.

GONZALEZ DE CANALES, F. 2015. Rafael Moneo: building, teaching, writing. New Haven ; London : Yale University Press.

Jose Antonio Corrales : Premio Nacional de Arquitectura 2001 2007. Madrid: Ministerio de Vivienda, Secretaría General Técnica, Servicio de Publicaciones.

LAMELA, A. 1992. Lamela: urbanística y arquitectura. Madrid. Xarait.

LAPUERTA MONTOYA, J.M. de 1997. El croquis, proyecto y arquitectura: (scintilla divinitatis). Madrid: Celeste.

LÓPEZ PELÁEZ, J.M. 2007. Maestros cercanos. Barcelona: Fundación Caja Arquitectos de Barcelona. La cimbra ; 4.

MANTEROLA, P. 2006. La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación. Alzuza, Navarra: Fundación Museo Jorge Oteiza. Cuadernos del Museo Oteiza, 1.

MARTÍNEZ, A. 2012. El Exterior como prolongación de la casa: los espacios intersticiales en clave tipológica, a través de dos obras de Coderch y De la Sota Tesis Doctoral. Departament de Projectes Arquitectònics - UPC:
<http://www.tdx.cat/handle/10803/80833>.

MARURI GONZÁLEZ DE MENDOZA, N. La cabina de la máquina: evolución del espacio vertical en los proyectos domésticos de Le Corbusier. Madrid: N. Maruri, 2006. Tesis Doctoral. ETSAM – UPM <http://oa.upm.es/340/>

DE LA MATA, S.; SOBEJANO, E. 1990. Entrevista a Alejandro de la Sota. Arquitectura, nº 283-283. p. 161.

MIRANDA REGOJO, A. Ni robot ni bufón: manual para la crítica de arquitectura. Madrid?: A. Miranda Regojo-Borges, 1999. Editor: A. Miranda Regojo-Borges

MONEO, R. 1967. Iglesia en Collevallenza. *Arquitectura*, vol. 105, pp. 9-13.

MONEO, R. 1973. Santuario de Collevallenza, Todi, 1968. *Nueva Forma*, no. 88, pp. 44-47.

MONEO, R. 2004. La Soledad de los Edificios. Conferencia Cátedra Kenzo Tange, pronunciada el 9 de marzo de 1985 con motivo del nombramiento de Rafael Moneo como Chairman del Departamento de Arquitectura de la Escuela de Diseño de la Universidad de Harvard. *El Croquis*, vol. Rafael Moneo. 1967 -2004, pp. 608-614.

MONEO, R. 2004. Rafael Moneo: antología de urgencia = imperative anthology 1967-2004. *El Escorial* (Madrid): *El Croquis*, 20, 64, 98

MONEO, R. 2004. La Soledad de los Edificios. Conferencia Cátedra Kenzo Tange, pronunciada el 9 de marzo de 1985 con motivo del nombramiento de Rafael Moneo como Chairman del Departamento de Arquitectura de la Escuela de Diseño de la Universidad de Harvard. *El Croquis*, 608-614 p.

MONEO, R. 2004. Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Barcelona: Actar. .

MONEO, R. 2010. Rafael Moneo: apuntes sobre 21 obras. Barcelona: Gustavo Gili.

MONEO, R. 2013. Rafael Moneo: Portfolio Internacional, 1985-2012. Madrid: La Fábrica.

MONEO, R. 1996. Fundación Pilar y Joan Miró: Rafael Moneo. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental. Documentos de arquitectura,

MONEO, R. 2014. Rafael Moneo [Video(DVD)]. Madrid: Fundación Arquia. (Colección de monografías audiovisuales de arquitectos contemporáneos en DVD).

MORELL SIXTO, A. 1998. Forma, espacio y construcción en la arquitectura de Miguel Fisac. Madrid: A. Morell. Tesis Doctoral

MORENO MANSILLA, L. 2003. Mansilla+Tuñón: obra reciente = recent work. Barcelona: Gustavo Gili. 2G : revista internacional de arquitectura.

MONTANER, J.M. 1993. Después del movimiento moderno : arquitectura de la segunda mitad del siglo XX. S.I.: Barcelona : Gili, 1993. *Arquitectura ConTextos*.

MONTANER, J.M. 2013. *Arquitectura y crítica*. S.I.: Barcelona : Gustavo Gili, [2013]. *El libro Catedra*.

O'BYRNE OROZCO, M.C. 2009. El Proyecto para el hospital de Venecia de Le Corbusier. Barcelona. Tesis Doctoral. Departament de Projectes Arquitectònics. <http://www.tdx.cat/handle/10803/6814>

OLALQUIAGA BESCÓS, P. 2014. Casa Huarte: José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún: el concepto de lo experimental en el ámbito doméstico. Madrid.

Tesis Doctoral. ETSAM – UPM <http://oa.upm.es/30973/>

ORTEGA BARNUEVO, G. 2013. Resonancias de los paradigmas científicos en las arquitecturas de la «Escuela de Madrid». Madrid. Tesis Doctoral. ETSAM - UPM <http://oa.upm.es/22605/>

PASTOR ESTÉBANEZ, M. 2015. La invención en la obra de Julio Lafuente: entre la utopía y la construcción. Madrid Tesis Doctoral. ETSAM - UPM

PEREA, A. 1999. Andrés Perea. Documentos de Arquitectura, 41. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental.

PEREA, A. 1982. Concurso Centro Parroquial. Tres Cantos (Madrid) El Croquis nº 0

PEREA, A. 1985 Reforma de la iglesia de la Santísima Trinidad. On Diseño nº 75

PEREA, A. 1985. Reforma de la iglesia de la Santísima Trinidad, Madrid El Croquis nº 19

PEREA, A. 1988. Centro Parroquial en Tres Cantos. On Diseño nº 89

PEREA, A. 1990. Centro Parroquial en Tres Cantos. El Croquis nº 46

PEREA ORTEGA, A. 2002.. A manera de introducción. Re Revista de Edificación. nº 31-32 Universidad de Navarra. ETS de Arquitectura. Departamento de Edificación.

POZO, J.M. 2004. Los brillantes 50 : 35 proyectos. S.I.: Pamplona : T6,

PUENTE, M, ENCABO SEGUÍ, E and MALUENDA, I.E. 2014 Interior: Pabellón Español, XIV Muestra Internacional de Arquitectura = Spanish Pavillion, 14th International Architecture Exhibition. Madrid: Ministerio de Fomento.

RAMÍREZ-MONTAGUT, M. 1998. ¿Por qué Frampton retoma la teoría de Semper? DC PAPERS.revista de crítica y teoría de la arquitectura, pp. 105-111.

RAMOS ABENGÓZAR, J.A. 2002. El Teresianum. Madrid: E.T.S. Arquitectura (UPM)

RAMOS ABENGÓZAR, J.A. 2009. Teresianum. Madrid: Cátedra Blanca Madrid.

RAMOS ABENGÓZAR, J.A. 2009. A través del pasado dibujado. Madrid: Cátedra Blanca Madrid.

RAMOS ABENGÓZAR, J.A. 2012. Del alba al atardecer. Buenos Aires: Nobuko.

RODRIGO ZARZOSA, C. y GARÍN LLOMBART, F.V. 2000. Arquitectura religiosa valenciana, 1958-1985. S.I.: València : Ajuntament de València, 2000. Colección «estudis»: 17.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Á.T. 2014. La metáfora. Herramienta característica de renovación arquitectónica tras el movimiento moderno Tesis Doctoral. ETSAM - UPM <http://oa.upm.es/32223/>.

SMITH, G.E.K. 1964. The new churches of Europe = Las nuevas iglesias de Europa. S.I.: New York ; Chicago ; San Francisco [etc.] : Holt, Rinehart and Winston [etc.], 1

TERESA, E. de 2007. Tránsitos de la forma: presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos. Arquíthesis.

TOBA BLANCO, M. 2009. José Antonio Corrales: unidad vecinal nº 3. Coruña: COAG.

VAQUERO GOMEZ, J.A. 2014. Lo popular en la arquitectura moderna en España. Coderch, Fisac, De La Sota, Fernández del Amo. Tesis Doctoral. ETSAM - UPM <http://oa.upm.es/30446/>.

VALLHONRAT, C. 1999. Biblioteca pública en Fuencarral. Tectónica. nº 10

VÉLEZ, A. 1990 La voluntaria órbita de un trabajo arquitectónico. Arquitectura nº 286-287

VICENS, I. 2007. Vicens + Ramos : veinte años = twenty years. S.I.: Alboraya (Valencia) : Pencil, D.L. 2007. Monográficos arquitectura: 1.

VICENS Y HUALDE, I. 2012. Dicho y hecho. S.I.: Buenos Aires : Nobuko, 2012. Elibro Catedra.

VÍRSEDA AIZPÚN, A. 2014. Le Corbusier y el proyecto para Sainte Marie de la Tourette: de la celda al espacio inefable. Madrid: A. Vírseda. Tesis Doctoral. ETSAM-UPM <http://oa.upm.es/33108/>

ZEVI, B. 1969. Architectura in nuce: una definición de arquitectura. Madrid: Aguilar. Traducción de Rafael Moneo.

VARIOS AUTORES. 2015. Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: vigencia de su pensamiento y obra. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota.

VARIOS AUTORES. 2015. Pioneros de la Arquitectura Moderna Española: Aprender de una obra. Madrid: Fundación Alejandro de la Sota.

TEXTOS SOBRE LITURGIA

AGUILAR, J.M. de 1958. Liturgia, pastoral, arte sacro. S.I.: Madrid : Movimiento Arte Sacro.

AGUILAR, J.M. de y JAVIERRE, J.M. 1967. Casa de oración. S.I.: Madrid : Movimiento Arte Sacro.

AROCENA SOLANO, F.M. 2006. En el corazón de la liturgia : la celebración eucarística. S.I.: Madrid : Palabra, 2006. Ensayos Pelicano.

PARDO, A. 2006. Documentación litúrgica : nuevo Enquiritidion de San Pío X (1903) a Benedicto XVI. S.I.: Burgos : Monte Carmelo, cop. 2006. Diccionarios «MC».

ARTÍCULOS EN PRENSA GENERAL

GOSÁLVEZ, P. 2011. Una catacumba de ladrillo y cinc. EL PAÍS [en línea]. [Consulta: 26 octubre 2014]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2011/09/05/madrid/1315221860_850215.html.

OBELLEIRO, P. 2007. Ideas para reavivar un barrio periférico que fue vanguardia. EL PAÍS [en línea]. [Consulta: 26 octubre 2014]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2007/03/11/galicia/1173611900_850215.html.

GOSÁLVEZ, P. 2009. Un barrio levantado entre vecinos. En: Un barrio levantado entre vecinos. Las familias del PAU de Canillas participaron en la construcción de sus casas., EL PAÍS [en línea]. [Consulta: 8 diciembre 2014]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2009/11/23/madrid/1258979064_850215.html.

GOSÁLVEZ, P. 2009. Vanguardia en la iglesia del barrio. En: Vanguardia en la iglesia del barrio. Santa Ana, en Moratalaz, fue proyectada por Fisac en honor a su hija muerta., EL PAÍS [en línea]. [Consulta: 8 diciembre 2014]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2009/10/19/madrid/1255951462_850215.html.

MONEO, R. 2010. José Antonio Corrales, el arquitecto de la ética. EL PAÍS [en línea]. [Consulta: 26 octubre 2014]. Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/07/30/necrologicas/1280440802_850215.html.

ZABALBEASCOA, A. 2010. «Hay que vigilar que el sentimiento de omnipotencia no se adueñe de ti».

ZABALBEASCOA, A. 2013. Un arquitecto de mundo. El País [en línea]. Madrid, 23 agosto 2013. [Consulta: 4 abril 2015]. Disponible en: http://elpais.com/elpais/2013/08/21/eps/1377078182_616770.html?utm_content=buffer3f530&utm_source=buffer&utm_medium=twitter&utm_campaign=Buffer.

SECRETARIADO DE LA COMISIÓN EPISCOPAL DE LITURGIA AMBIENTACIÓN Y ARTE EN EL LUGAR DE LA CELEBRACIÓN DIRECTORIO LITÚRGICO - PASTORAL

INTRODUCCIÓN

1. Motivos del Directorio

El presente directorio litúrgico-pastoral guarda estrecha relación con los que se publicaron siguiendo el Plan de acción de la Comisión Episcopal de Liturgia para el trienio 1984-1987. En efecto, mejorar la celebración, objetivo propuesto para el trienio, requería que se prestase también atención especial a la ambientación y el arte de lo que se llama espacio celebrativo o lugar de la celebración. El lugar en el que nos movemos y los objetos que usamos tienen mayor influencia de lo que se cree sobre nuestro comportamiento y, en el caso del espacio litúrgico, sobre nuestra plegaria y nuestras actitudes como celebrantes.

Por otra parte, concluida prácticamente la reforma litúrgica ordenada por el Concilio Vaticano II con la promulgación de los libros de la celebración y actualizado el Código de Derecho Canónico, era hora ya de poner fin a una etapa de provisionalidad, de ensayos y tanteos que se ha notado especialmente en este campo de los lugares y de los objetos de la celebración (cf. Instr. Liturgicae Instaurationes n. 10). Cuanto más ahora, tras la nueva edición del Misal Romano (3.ª edición típica del año 2002) y de la consecuente nueva Ordenación General del Misal Romano (2002), que significan el deseo de revisar y repristinar los libros litúrgicos según los criterios de SC y la experiencia de ya casi cuarenta años de renovación litúrgica.

2. Finalidad

Es necesario intensificar la tarea de renovación litúrgica en el sentido propuesto por la Comisión Episcopal de Liturgia en sus más recientes documentos orientativos y como ha pedido también la Asamblea Extraordinaria del Sínodo de los Obispos en 1985: «La participación activa... no consiste sólo en la actividad extrema, sino, en primer lugar, en la participación interna y espiritual, en la participación viva y fructuosa del misterio pascual de Jesucristo (cf. SC 11). Precisamente la liturgia debe fomentar el sentido de lo sagrado y hacerlo resplandecer. Debe estar imbuida del espíritu de reverencia y de glorificación de Dios» (Relación II, B, b, 1; VQA 10b y 14).

El presente directorio pretende recoger y recordar de manera sencilla y ordenada las principales orientaciones y normas litúrgicas que afectan al espacio celebrativo y a los lugares de la celebración. Es necesario tener en cuenta en la práctica todo cuanto pueda contribuir a mejorar las condiciones objetivas de una buena celebración en la línea apuntada antes. Por otra parte, el directorio quiere contribuir también a la necesaria tarea de conservación y restauración de los lugares y objetos de culto que forman parte del patrimonio cultural de la Iglesia. Con este motivo se publica un Apéndice preparado por el Secretario de la Comisión para el Patrimonio Cultural.

Esta nueva edición actualizada sigue los mismos criterios y persigue los mismos fines que la edición precedente, pero quieren enriquecerla con las aportaciones del catecismo, de la nueva Ordenación General del Misal Romano y la experiencia de nuestras comunidades a lo largo de los últimos años.

3. Destinatarios

Los directorios litúrgicos pastorales no son documentos oficiales de la Comisión Episcopal de Liturgia, sino medios de carácter técnico, orientativo y catequético que el Director del Secretariado de la Comisión Episcopal de Liturgia, con la explícita aprobación de la Comisión Episcopal, pone en manos de los sacerdotes, rectores de iglesias, superiores religiosos, responsables de la formación litúrgica, catequistas y laicos que desempeñan los diversos ministerios y funciones en la celebración.

En el caso particular de este directorio, éste se ofrece también a la Delegación o Secretariado diocesano para el Patrimonio Cultural de la Iglesia, a las Juntas Económicas diocesanas y parroquiales y, en general, a todas las personas que por su profesión o dedicación intervienen o colaboran en la creación, conservación, adaptación o restauración de los lugares destinados a las celebraciones litúrgicas.

PRIMERA PARTE ORIENTACIONES GENERALES

4. El espacio litúrgico dentro del espacio de la comunidad cristiana

A la hora de plantear la cuestión del sentido del espacio para la celebración de la liturgia se ha de tener presente la relación vital y orgánica de esta actividad eclesial con el conjunto de la vida cristiana. Si el concilio Vaticano II (SC 10) coloca la liturgia como la fuente y cima de la vida eclesial, el espacio dedicado a esta dimensión de la vida de la Iglesia, sea más rico, amplio o menos, tendrá que significar esta relación con los espacios dedicados a las otras dimensiones esenciales, como son la evangelización o la caridad. Ya en las antiguas basílicas y en los edificios episcopales de la Edad Media se encontraba el edificio del culto integrado en un complejo de construcciones donde se coordinaba este espacio con los dedicados a la enseñanza y transmisión de la fe y a la caridad y administración de los bienes de los pobres. Este mismo modelo se vuelve a reproducir con sus originalidades propias en los primeros edificios construidos por los misioneros españoles en América.

Hoy normalmente no se plantea la construcción de un edificio sólo para el culto. Cuando una comunidad cristiana nace, busca dotarse de espacios para todas sus actividades, aunque sus medios sean pobres. Se habla pues de «complejos parroquiales» que, desde la sencillez de unos bajos comerciales o de un prefabricado hasta la complejidad de un edificio específico y rodeado de amplios espacios libres, este ofreciendo a la comunidad la posibilidad de desarrollar gran parte de sus actividades específicas y de significarse ante el resto de los conciudadanos.

Esta cuestión obliga a plantear el espacio litúrgico, del que aquí vamos a tratar en relación con las necesidades de la catequesis y de la enseñanza de la fe en un sentido amplio, así como con la caridad organizada desde la comunidad. No se pueden unir los espacios sin más. El espacio habla a quienes viven en él y condiciona el modo de comprender la actividad que en él se realiza. Se podrá tener un mayor o menor presupuesto, pero no se puede prescindir de plantear al técnico la necesidad de coordinar los espacios, adaptarlos a sus fines específicos y que el conjunto refleje lo que es la convicción cristiana sobre el significado de cada una de estas acciones: liturgia, evangelización y caridad.

Junto a esta cuestión hemos de considerar la importancia que el edificio de la comunidad cristiana tiene, con su articulación interna y su imagen externa, como signo visible de lo que es y pretende la Iglesia. Al preparar un edificio para la comunidad cristiana hemos de plantearnos también su integración y su aportación al urbanismo, entendido no simplemente como ordenamiento legal de la ciudad, sino como cauce para ofrecer un modelo de vida y convivencia a la sociedad. La comunidad ha de expresarse a través de su edificio por la adecuación de este a sus fines y actividades, tanto en un nivel práctico como simbólico.

Esto nos obliga a poner en conocimiento del arquitecto lo que es una parroquia, sus actividades diversas y como estas se relacionan entre sí, incluso a que conozca el proyecto eclesial misionero a desarrollar, los planes pastorales que se van a realizar. Del mismo modo, la comunidad ha de pedir que se cuide no sólo la aptitud de los espacios de cara a las actividades que hay que desarrollar en ellos, sino también, y esto afecta especialmente al espacio para la liturgia, a su aptitud simbólica. Entendiendo por esta funcionalidad simbólica la integración del espacio y la decoración en la misma acción litúrgica junto con las palabras y gestos de la asamblea celebrante. A esta funcionalidad simbólica también la podríamos denominar sacramental en cuanto participa de la sacramentalidad de la liturgia y se ve reflejada en el valor que adquieren espacios y enseres por la bendición que los consagra, sea según las fórmulas del Bendicional o del Ritual de la Dedicación de Iglesias.

5. El lugar de la celebración

La celebración litúrgica está fuertemente condicionada por el marco en el que se desarrolla. El lugar que ocupamos, el espacio donde nos movemos, forma parte de nosotros mismos como expresión de nuestra corporeidad. Entre el lugar y las personas que lo ocupan se produce una especie de simbiosis. El ser humano siente la necesidad de proyectar sobre el entorno que le rodea sus pensamientos y su manera de sentir y de vivir. De este modo se encuentra inmerso en un ambiente que le es familiar y connatural, deseado y creado por él mismo.

El espacio destinado a las celebraciones litúrgicas no escapa a esta ley profundamente humana. El lugar de la celebración está impregnado de la experiencia que el hombre vive en los confines del misterio, de manera que la arquitectura y la ornamentación expresan y traducen en sus elementos y en sus formas la vivencia de la fe y el sentido religioso.

Los lugares de la celebración de los cristianos, desde los primeros tiempos, cuando se reunían en las casas para la fracción del pan y para la oración (cf. Hch 1,13; 2,46; 12,12; 20,8; Mc 14,14-15; etc.), se convirtieron muy pronto en espacio-signo del templo viviente que es la comunidad cristiana cimentada en Cristo, la piedra angular (cf. Ef 2,20-22; 1 Pe 2,5). Prácticamente desde siempre, la Iglesia ha cuidado mucho más la belleza de la celebración y la expresividad de los interiores que la misma monumentalidad de los edificios.

El espacio destinado a la celebración ha sido organizado y distribuido en cada época de la historia de acuerdo con las necesidades litúrgicas y espirituales de la Iglesia. Los principios que han orientado la reforma litúrgica en el campo de la disposición de los lugares de la celebración se condensan en estas palabras de la Constitución Sacrosanctum Concilium y de la Ins-

trucción Inter Oecumenici: «Al construir nuevas iglesias, al reconstruirlas o adaptarlas, procúrese con diligencia que resulten adecuadas para celebrar las acciones sagradas, conforme a su auténtica naturaleza, y obtener la participación activa de los fieles» (SC 124; IOec 10).

6. Espacio y ambiente

No es únicamente la funcionalidad de los lugares de la celebración lo que ha pretendido el Concilio Vaticano II. El beneficiario de la construcción y de la adaptación de los lugares destinados a la liturgia es el Pueblo de Dios, que se reúne en ellos para celebrar el misterio de Cristo y la obra de la salvación, pero es también cada fiel aisladamente, que busca un lugar favorable para su plegaria personal y su devoción. Incluso es también el visitante que parece no tener otra motivación que la puramente estética o turística.

Por eso, la reforma litúrgica ha dado la primacía a las personas sobre los objetivos y ha procurado por todos los medios que el edificio eclesial, el altar, el ambón y todos los lugares de la celebración estén realmente al servicio de la asamblea y de cada uno de los fieles. Se trata de crear un espacio apto para celebrar el misterio y para expresar la fe, a sabiendas de que la celebración y la fe comportan una fuerte tensión entre la expresión comunicativa humana y Dios mismo, a quien no es posible alcanzar con ninguna de nuestras palabras, imágenes o formas artísticas.

Sin embargo, todas las formas artísticas pueden dedicarse a Dios y contribuir a su alabanza y a su gloria colaborando a orientar a los hombres hacia Él. «Por esta razón, la Santa Madre Iglesia, que fue siempre amiga de las bellas artes, buscó constantemente su noble servicio, principalmente para que las cosas destinadas al culto sagrado fueran en verdad dignas, decorosas y bellas, signos y símbolos de las realidades celestiales» (SC 122).

7. Noble belleza

El arte sacro y, en general, la ambientación del lugar de la celebración, se proponen expresar lo que acontece en la intimidad de la asamblea litúrgica, es decir, la presencia de Cristo y la actualización de la obra de nuestra redención (cf. SC 2). La liturgia no busca la belleza por sí sola, sino unida a otros valores. Lo esencial de la celebración es el encuentro con Dios en Jesucristo, el acercamiento de la criatura al Padre Creador, la posesión de la vida divina y de la salvación. «Cuando así procedemos, es cuando se nos dará, como premio y añadidura, el regalo egregio de la belleza. Solamente cuando vivamos y nos asociemos intensamente a la severa realidad de la liturgia, es cuando se nos revelará en su integral perfección, con toda la plenitud de vida y de eficacia que en ella se contiene» (R. GUARDINI, *El espíritu de la liturgia*. Barcelona, 1962, p. 179).

Al promover y favorecer un arte auténticamente sacro, es preciso buscar mas una noble belleza que la mera suntuosidad (SC 124). El arte ha de ser un elemento expresivo, digno y funcional en el espacio y en el ambiente de la celebración. La belleza simple y atractiva constituye una buena invitación a profundizar y a vivir la experiencia del misterio. La ambientación del espacio celebrativo y la disposición armónica y jerarquizada de todos los objetos sagrados produce una impresión de buen gusto que no sólo no distrae, sino que centra la atención en lo fundamental y favorece la participación plena y fructuosa en la liturgia.

8. Cualidades de las formas artísticas

He aquí algunas cualidades que deben poseer las manifestaciones del arte sacro:

Autenticidad, es decir, que los materiales que componen o adornan los lugares de la celebración y los objetos litúrgicos sean realmente lo que parecen. «La Iglesia promovió con especial interés que los objetos sagrados sirviesen al esplendor del culto con dignidad y belleza, aceptando los cambios de materia, forma y ornato que el progreso de la técnica introdujo con el correr del tiempo» (SC 122).

Sobriedad o sencillez, de acuerdo con el espíritu evangélico y con la sensibilidad actual que suele buscar en la arquitectura, en la decoración, en el mobiliario y en el vestido mas una adecuada funcionalidad que la complicada suntuosidad de otras épocas (cf. SC 124).

Actualidad y apertura al arte de nuestro tiempo y de todos los pueblos y regiones (cf. SC 123). En la construcción o adaptación de los lugares de la celebración se debe procurar que todos los elementos hablen al hombre de hoy, sin falsos modernismos que buscan solamente la última moda, y sin arqueologismos que pretender canonizar todo lo antiguo. Este criterio ha de conjuntarse con el respeto y la conservación del patrimonio artístico del pasado.

Creatividad o huida, en cuanto sea posible, de la producción en serie de imágenes y objetos litúrgicos. Siempre se ha considerado más digno aquello que ha sido realizado mediante el ingenio, la inspiración, la habilidad y el esfuerzo humano, de manera que el objeto sea en sí mismo un signo de la entrega personal al servicio de Dios y de la comunidad. El trabajo de los artistas es una imitación de la acción creadora de Dios y una contribución a la educación de los fieles (cf. SC 127).

Elegancia y sencillez, especialmente en los vestidos litúrgicos. Evitando caer en el vano esteticismo y en la afectación, no menos que en la rigidez y complicación, los vestidos litúrgicos deben tener un toque de distinción, elegancia y virilidad. Estas cualidades son perfectamente compatibles con una mayor riqueza o calidad artística, dentro de la sobriedad señalada antes.

Limpieza de los exteriores e interiores del lugar de la celebración y esmero en todos los elementos y objetos litúrgicos constituyen también un signo y una llamada a la pureza interior como condición indispensable para participar activa y fructuosamente en la liturgia (cf. EM 24; CE 38).

9. Culto y cultura en la celebración

«La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que, acomodándose al carácter y las condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo y de cada lugar, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente» (SC 123; cf. GS 62).

En efecto, la liturgia se ha expresado siempre en el interior de la cultura de un determinado pueblo o época. En la celebración y en los lugares destinados a ella se han unido en perfecta simbiosis el culto a Dios en el Espíritu y la verdad (cf. Jn 4,23-24) y la cultura como expresión de la presencia consciente del hombre en el mundo, de manera que las formas artísticas que intervienen en la liturgia son el resultado de la síntesis entre la fe que vive y actualiza el ministerio y la capacidad humana de trascender lo material e inmediato.

La fe ha encauzado la actividad artística, siendo el arte sacro en general una de las más logradas manifestaciones de la unidad entre culto y cultura (cf. SC 122). El arte sacro ofrece al culto un medio de expresión de las realidades espirituales. La cultura encuentra en el arte sacro la concreción sensible y estética de valores trascendentes que ella misma busca. Esto hace que el patrimonio artístico de la Iglesia, materializado en gran parte en los lugares de la celebración, plantee cuestiones especiales tanto en lo que se refiere a su conservación como a su acceso público, ya que es un bien social y cultural que afecta también a las instituciones civiles y a toda la sociedad.

Aunque el arte no constituye la esencia de la liturgia, de manera que esta puede prescindir de él si supusiera un obstáculo para su misión (cf. SC 124), de hecho liturgia y arte han estado tan identificados que no se concibe una celebración sin la estética del gesto, de la palabra, del canto, de la música, de los objetos y del espacio destinado a la acción sagrada. La celebración misma es un arte, el arte de celebrar y, por un medio también de evangelización y de inserción de la fe en la cultura de los hombres.

En este sentido, la atención, el cuidado y la ambientación de los lugares de la celebración deben extenderse también a las mismas acciones litúrgicas. Estas deben ser siempre dignas, decorosas y bellas. Lo exige su condición de actos de Cristo y celebraciones de la Iglesia (cf. SC 7 y 26), y lo pide también el carácter significativo y expresivo de los signos sagrados en orden a la educación de la fe y a la iniciación en el misterio (cf. SC 33 y 59-60).

Siempre hemos de considerar que, respetadas las normas y principios generales de la liturgia actual, los lugares y enseres creados para el culto deben seguir siendo empleados para el mismo y no quedar convertidos en piezas desnaturalizadas en la estética de un museo. Sólo en la celebración son comprendidas y expresan toda su belleza.

Aun en su exhibición museística conviene que sean integradas en la liturgia para la que nacieron, haciendo use de las nuevas posibilidades que la técnica ofrece a los museos.

SEGUNDA PARTE NORMAS PRÁCTICAS

A) EL EDIFICIO DE LA CELEBRACIÓN

10. La iglesia

El edificio destinado a las celebraciones litúrgicas, como lo exige su naturaleza, debe ser hermoso, con una noble arquitectura, proporcionada al espacio circundante y a las necesidades de la comunidad. Ha de ser un auténtico símbolo y signo de las realidades sobrenaturales en el que todo resplandezca por la cuidada limpieza, la sencillez y el arte. La idiosincrasia y la tradición de cada lugar aconsejarán qué elementos habrán de emplearse y cómo habrán de disponerse para sugerir al pueblo de Dios el significado de la Iglesia (cf. RDIA II, 1-3; OGMR3 288-293).

Se debe dedicar una atención especial al espacio interior, que debe servir para reunir a la comunidad cristiana local en un ambiente que facilite el desarrollo normal de todas las acciones litúrgicas, de algunos ejercicios piadosos y de la oración individual. La disposición general del edificio debe ser como una imagen de la asamblea eclesial que permita un proporciona-

do orden de los diferentes papeles o funciones litúrgicas y que favorezca el ejercicio de todos los ministerios, dentro siempre de una concepción del espacio eclesial como un todo único y armónico. En este espacio unitario existen diversos sectores correspondientes a los diferentes servicios litúrgicos, pero la unidad espacial debe destacar por su evidencia (cf. OGMR3 294). Es muy conveniente disponer de atrio o de espacio de tránsito desde la calle, abierto o cerrado, que permita rodear de respeto y de silencio el lugar de la celebración, y destacar la transición al mismo como espacio escatológico (CEC 1186), y en el que sea posible saludarse antes o después de las celebraciones. Estos recintos favorecen las condiciones psicológicas necesarias para crear un clima de comunidad y de participación litúrgica.

11. Visibilidad y artística

El espacio de la celebración debe producir una buena impresión en términos de acogida, calor humano y sensibilidad. Algunos factores son decisivos, como la disposición de los asientos de los fieles, la amplitud, la visibilidad, la iluminación y la acústica. Por eso deben ser objeto de mayor atención por parte de los responsables de los templos y de la liturgia en general (cf. 10ec 98; OGMR3 293). El ambiente es funcional cuando invita a permanecer en el lugar y cuando permite a todas las personas reunidas seguir una acción litúrgica de manera que se sientan implicadas en ella. Han de tenerse en cuenta también las condiciones que ayudan a la comodidad de los fieles, como suele hacerse en los sitios normales de reunión (cf. OGMR3 293). No obstante, como ya señalábamos antes, la funcionalidad está también relacionada, en el lugar de la celebración, con el carácter religioso y sacramental del culto cristiano. No es «funcional» un espacio litúrgico que no ayude a situarse en la comunidad de cara a Dios y a vivir la experiencia sacramental del tiempo futuro, del culto eterno (SC 8).

La visibilidad no consiste sólo en que todos los presentes puedan ver el área donde se desarrolla un rito, sino sobre todo en la sensación de que todos se sientan cercanos entre sí. La visibilidad se consigue con una adecuada distribución del espacio celebrativo y del lugar de la asamblea, pero también por medio de una buena iluminación, natural o artificial, que resalte aquello que se debe ver y favorezca la ambientación apropiada para cada celebración. Ahora bien, la iluminación, en este sentido, ha tenido un papel clave en la liturgia, particularmente en los tiempos antiguos. Se ha de procurar cuidar la luz como elemento simbólico, no sólo como funcional ayuda para ver. Cristo se identifica con la luz, los cristianos son llamados a ser luz, la luz es fuente de transfiguración, ofrece un valor festivo, todo esto ha de tenerse en cuenta a la hora de plantear la versatilidad de la iluminación, tanto natural como artificial, del lugar de la celebración.

Es fundamental también que todos puedan oír cómodamente a los ministros y aun a la misma asamblea. El ideal sería que no fuese necesaria la amplificación de la voz, para que ésta se propague con naturalidad en todas las direcciones. Cuando es indispensable un sistema de amplificación, se debe estudiar cuidadosamente el emplazamiento de los micrófonos (por ejemplo, en el altar, en el ambón, en la sede, en el lugar del comentarista o del coro, etc.) y el de las columnas sonoras. La consulta a un experto puede ayudar a encontrar la cobertura sonora y el volumen y tono adecuados para la palabra hablada y el canto. Un ambiente sobrecargado de sonido hace muy difícil la participación litúrgica. Por otra parte, es conveniente disimular

al máximo los cables destinados a conectar los micrófonos y no dejar éstos, por ejemplo sobre el altar, más tiempo del estrictamente indispensable. El micrófono no es un objeto litúrgico, por ello se debe optar por el sistema que pase más inadvertido y entre en menor competencia con los enseres propios de la acción litúrgica: cáliz, patena...

12. El presbiterio

Teniendo en cuenta la concepción unitaria y representativa de la totalidad de la asamblea eclesial que debe tener el interior de la iglesia, el presbiterio no puede aparecer como un lugar de separación, sino de significación del ministerio. «El presbiterio queda bien diferenciado respecto de la nave de la iglesia, sea por su diversa elevación, sea por una estructura y ornato particular. Sea de tal capacidad que puedan cómodamente desarrollarse en él los ritos sagrados» (OGMR3 295).

El presbiterio debe favorecer la comunicación de los ministros con el resto de la asamblea. Por tanto, no basta con atender arquitectónicamente a esta proximidad entre los ministros y el pueblo, sino que también es necesario evitar, al colocar la sede y los asientos, que se cierre el paso al altar o se sitúe al que preside en una posición inadecuada. El que preside la asamblea cristiana está allí como maestro y pastor, haciendo las veces de Cristo, el que vino a servir, el que vendrá como juez y señor, pero no al modo de los poderes de este mundo (OGMR3 310; cf. Lc 22,24-30 y par.). Durante las celebraciones pueden estar en el presbiterio los presbíteros y otros ministros, aunque no concelebrén, pero deben llevar vestiduras sagradas o hábito coral (cf. CE 50).

El acondicionamiento del presbiterio comprende la colocación del altar, de la sede y del ambón, elementos que merecen una atención especial dada la preeminencia que tienen sobre los restantes. Si bien el ambón, por su propia función, puede estar proyectado hacia la asamblea e incluso fuera del recinto del presbiterio, aunque siempre fácilmente accesible desde este.

13. El altar

a) El mismo altar

«El altar, en el que se hace presente el sacrificio de la cruz bajo los signos sacramentales, es, además, la mesa del Señor... y el centro de la acción de gracias que se realiza en la Eucaristía» (OGMR3 296-302). «El altar de la Nueva Alianza es la cruz del Señor, de la que manan los sacramentos del Misterio pascual. Sobre el altar, que es el centro de la Iglesia, se hace presente el sacrificio de la cruz bajo los signos sacramentales. El altar es también la mesa del Señor, a la que el Pueblo de Dios es invitado. En algunas liturgias orientales, el altar es también símbolo del sepulcro (Cristo murió y resucitó verdaderamente)» (CEC 1182). Esta riqueza simbólica del altar se manifiesta en los materiales de su construcción, en la colocación, elevación e iluminación, y en el ornato y accesorios que lo acompañan. El trazo y la construcción del altar deben ser de los más nobles y hermosos que la comunidad pueda aportar.

La materia del altar fijo es, ante todo, el bloque de piedra natural, pero puede usarse también de madera natural y aun el bloque de cemento dignamente elaborado (cn. 1236/2). Conviene que en todas las iglesias haya gradas, el altar puede ser fijo o móvil (cn. 1235/2). El altar debe construirse separado de la pared, de modo que se le pueda rodear fácilmente y la cele-

bración se pueda hacer de cara al pueblo. Ocupe el lugar que sea de verdad el centro hacia el que espontáneamente converja la atención de toda la asamblea de los fieles (OGMR3 299). Este centro no es necesariamente el centro geométrico del templo o del presbiterio, sino el centro psicológico de las miradas de todos.

El altar debe ser proyectado y realizado para la acción litúrgica de la comunidad que se reúne en el templo y para la actuación del sacerdote y de un diácono o ministro al menos, teniéndose en cuenta también las proporciones del lugar y el estilo del conjunto.

En la concelebración no es necesario que todos los concelebrantes estén detrás del altar o en torno a él, para no impedir la marcha de los ritos y que los fieles tengan buena visibilidad.

La mesa no debe ser desproporcionadamente alargada, sino más bien cuadrada o ligeramente rectangular, esto favorece el que ministros y comunidad se sientan congregados en torno a una misma mesa y evita que el altar aparezca como una barrera o mostrador que separa al ministro o presidente de la celebración del resto de la asamblea. La base del altar puede ser un sistema de columnas, o un sostén o podio que dé mayor solidez al conjunto. Conviene que la base del altar descansa sobre una grada, que ha de ser de tal extensión que rodee por igual todos los lados del altar y permita circular cómodamente sobre ella. Téngase en cuenta también la antigua tradición de colocar reliquias auténticas de mártires o de santos debajo de la mesa del altar según normas litúrgicas (cf. RDIA II, 11; cn. 1237/2).

La función simbólica del altar queda disminuida cuando hay varios altares en el mismo espacio litúrgico. Conviene, pues, que haya un sólo altar. Sin embargo, en la capilla destinada a la reserva del Santísimo Sacramento y separada de la nave de la Iglesia se podrá colocar otro (RDIA II, 7). Así mismo, cuando exista un altar antiguo que haga difícil la participación del pueblo y no se pueda trasladar sin detrimento de su valor artístico, debe construirse otro altar fijo, confeccionado con arte y dedicado, sobre el que se harán las celebraciones (CE 48).

b) Ornato del altar y accesorios

El altar debe estar cubierto para la celebración por un mantel al menos, que en la medida y ornamentación sea adecuado a la forma de la mesa. Sobre el altar o junto a él se colocan la cruz y un mínimo de dos candeleros con sus velas, cuatro o seis, o siete cuando el obispo celebra la misa estacional, pero de manera que armonicen con la estructura del altar y no impidan a los fieles ver lo que se hace o coloca sobre él y no sean obstáculo para acercarse o moverse alrededor (cf. OGMR3 304-308).

El altar se adorna con flores, excepto desde el Miércoles de Ceniza hasta el Gloria in excelsis de la Vigilia Pascual, y en las celebraciones de Difuntos. Dentro de la Cuaresma se adorna el altar en el Domingo IV (Laetare) y en las solemnidades y fiestas (CE 48).

Sobre el altar no deben colocarse los vasos sagrados, los objetos litúrgicos o el misal hasta el momento de la presentación de los dones en el ofertorio de la misa. Para contener estos objetos debe utilizarse la credencia, a donde se llevarán otra vez después de la comunión (cf. OGMR3 306). Se exceptúa el Evangeliario, que puede estar sobre el altar desde el principio, a no ser que se lleve en la procesión de entrada (OGMR3 306; cf. CE 129; 140).

Desde muy antiguo se usó el baldaquino sobre el altar, para darle prestan-

cia y honor. Pero resulta más aceptable hoy la forma de corona suspendida que el baldaquino apoyando sobre columnas, para permitir un mejor desarrollo de la celebración e iluminar más cómodamente el altar.

A veces puede ser oportuno el uso de frontales o paños decorativos, más o menos preciosos, en el altar, especialmente en algunas solemnidades. Se deberá procurar que por su forma, medida y ornamentación, cuadren bien con la estructura del lugar.

14. La sede y los asientos de los ministros

«La sede del obispo (cátedra) o del sacerdote “debe significar su oficio de presidente de la asamblea y director de la oración”» (CEC 1184). En la historia de la Iglesia, la sede fue, hasta la aparición de las parroquias, siempre sede episcopal. Pero el pastor que en cada comunidad hace presente a Cristo, sacerdote, maestro y pastor, ha de contar con un asiento desde el que preside, atiende, enseña y ora por su pueblo. La sede ayuda a mostrar al sacerdote como cabeza de la comunidad, que congrega en nombre de Cristo, y, cuando permanece vacía ante la asamblea, recuerda la tensión escatológica que vive la Iglesia orante aguardando con el Espíritu la pronta venida del Señor. Conviene, pues, una sede única, visible e integrada en el conjunto del presbiterio y de la iglesia.

La sede para el que preside la asamblea litúrgica y los asientos para los concelebrantes y los ministros deben, pues, colocarse en el sitio más conveniente del presbiterio para que puedan ejercer sus respectivos oficios. La disposición y la visibilidad han de permitir que todos aparezcan claramente como parte de la asamblea. La homilía se debe hacer normalmente desde la sede (cf. OGMR3 310).

Por consiguiente, la sede ha de estar en lugar preeminente, de cara al pueblo y que no haga difícil la comunicación entre el sacerdote y la asamblea. Ha de evitarse toda apariencia de trono (cf. OGMR3 310). Habitualmente no debe colocarse la sede delante del altar, porque usurparía a éste su carácter de centro de la atención de la asamblea.

La sede del presbiterio celebrante en la Iglesia catedral ha de ser diferente de la cátedra del Obispo. Esta es la única y fija, y permanecerá vacía mientras no la ocupe su titular, como signo del Magisterio del Obispo sobre toda la comunidad diocesana (cf. CE 47).

15. El ambón

«La dignidad de la Palabra de Dios exige que en la Iglesia haya un sitio reservado para su anuncio, hacia el que, durante la liturgia de la Palabra, se vuelva espontáneamente la atención de los fieles» (cf. OGMR3 309 y CEC 1184). Este puede ocupar una parte del presbiterio o estar mes proyectado hacia la asamblea, aunque fácilmente accesible desde el presbiterio.

En la Iglesia ha de haber, de conformidad con su estructura y en proporción y armonía con el altar, un lugar elevado y fijo (no un simple atril), dotado de la adecuada disposición y nobleza, que corresponde a la dignidad de la Palabra de Dios y ayude lo mejor posible a la audición y atención por parte de la asamblea (cf. OLM 32). El ambón debe tener amplitud suficiente, ha de estar bien iluminado y, si es necesario, dotado de micrófono para que los fieles puedan estar cómodamente, puede adornarse sobria-mente, por lo menos en los días más solemnes, con un paño precioso sobre el atril e incluso con flores.

A lo largo de la historia, el lugar de la palabra se vincula con la Jerusalén de la tierra, donde se anunció y cumplió la salvación, así como con otros lugares de la historia de salvación, particularmente el Santo Sepulcro, desde el cual comenzó a anunciarse, por medio de los Ángeles, el Evangelio de la Resurrección. Es importante poder identificar el ambón con un lugar y resaltar así el paso y la conexión entre la Palabra y el Sacramento, el anuncio y el cumplimiento, en la celebración. Resulta también elocuente, en relación con el valor simbólico del ambón, que junto a él se alce el candelabro para el cirio pascual (Carta sobre las Fiestas Pascuales n. 99). Así se resalta el vínculo entre el ambón y la Pascua, y se aclara como toda palabra encuentra su clave de interpretación y unidad en Cristo Mesías, muerto y resucitado.

Desde el ambón se pronuncian las lecturas y el salmo responsorial, pueden hacerse también desde el la homilía y la oración de los fieles. Sin embargo, no es aconsejable que suban al ambón el comentarista, el cantor o el director del canto. Para estos es conveniente disponer de otro lugar más sencillo cerca de los fieles.

Después de la celebración puede permanecer el Leccionario abierto sobre el ambón como un recordatorio de la Palabra proclamada.

A veces puede ser oportuno el uso de frontales o paños decorativos, más o menos preciosos, en el ambón, especialmente en algunas solemnidades. Se deberá procurar que, por su forma, medida y ornamentación, cuadren bien con la estructura del lugar.

16. Lugar de los cantores y del órgano

Los cantores deben estar reunidos en un mismo lugar, de modo que aparezca claramente que forman parte de la asamblea, puedan participar plenamente en la celebración y les sea más fácil el desempeño de su ministerio litúrgico. El órgano y los demás instrumentos musicales tienen su propio lugar, es decir, donde puedan ayudar a los cantores y al pueblo y donde, cuando intervienen solos, puedan ser bien oídos por todos (OGMR3 312-313).

A lo largo de la historia, antes que el ministerio de los cantores ocupara el puesto de la asamblea en el canto de la celebración, los cantores, tanto para participar en sus funciones como solistas o coro, como para actuar a modo de levadura en la masa de cara al canto comunitario, tenían su lugar cerca del ambón y entre la asamblea, al modo de las bemas de las iglesias de Siria o los coros de nuestras catedrales. No siempre es fácil conjugar estos datos históricos y las referencias ministeriales que dieron lugar a estas realizaciones con las posibilidades actuales de nuestros edificios, no obstante conviene tener presente el ejemplo de la historia para buscar soluciones adecuadas en el momento presente.

La separación de las consolas de los órganos tradicionales de tubos puede ser una ventaja al acercar al organista a los cantores. Sin embargo, puede constituir también un perjuicio para la calidad interpretativa del instrumento. Hay que tener en cuenta todos los factores para hacer en cada caso la solución más apta.

17. La reserva eucarística

«El tabernáculo debe estar situado, dentro de las iglesias, en un lugar de los más dignos con el mayor honor. La nobleza, la disposición y la seguridad

del tabernáculo eucarístico deben favorecer la adoración del Señor realmente presente en el Santísimo Sacramento del altar» (CEC 1183).

a) La capilla del Santísimo

Siempre que sea posible conviene que se destine para la reserva de la Sagrada Eucaristía una capilla o lugar fuera del cuerpo central de la iglesia, adecuado para la adoración privada de los fieles. Este lugar ha de ser verdaderamente destacado y noble, de fácil acceso desde el atrio o pórtico y desde la nave de la iglesia. El ambiente debe ofrecer un clima de recogimiento y de atención a la presencia eucarística.

En esta capilla puede colocarse un altar para celebrar la misa con pequeños grupos de fieles en los días entre semana. Esta capilla es aun más necesaria en las iglesias en las que se celebran con frecuencia matrimonios y funerales, y en los lugares que son muy visitados.

b) El Sagrario

Donde no pueda contarse con un lugar destinado a la reserva de la Eucaristía, el Sagrario se pondrá, según la estructura de cada iglesia y las legítimas costumbres de cada lugar, en algún altar distinto del principal o en algún nicho u hornacina del muro o sobre una columna, que estén bien ornamentados (cf. OGM3 314-317).

El Sagrario será inmóvil y sólido, no transparente y de tal manera cerrado que se evite al máximo el peligro de la profanación. Como norma general, en cada iglesia no habrá más que un sagrario (cf. cn. 938).

La presencia del Santísimo Sacramento en el Sagrario debe indicarse por el conopeo o vela del Sagrario. Ante el ha de lucir constantemente una lámpara especial, como signo de honor tributado al Señor (cf. cn. 940). Es aconsejable que esta lámpara sea de aceite o de cera (OGM3 316).

En la iglesia puede haber un trono o expositor destinado a la exposición prolongada del Santísimo Sacramento, situado en un lugar eminente y elevado, por ejemplo en el retablo central; pero evítese que este sea demasiado distante (cf. EM 62). Ordinariamente, la exposición del Santísimo Sacramento, que tanto ayuda a comprender la relación de la celebración con la vida y de la oración personal con la oración de toda la Iglesia, se realiza sobre el mismo altar en que se celebra la misa, expresando así la unidad y permanencia de la presencia de Cristo en las especies eucarísticas.

18. Un lugar para el Bautismo

a) El baptisterio

«La reunión del Pueblo de Dios comienza por el Bautismo; por tanto, el templo debe tener un lugar apropiado para la celebración del Bautismo (baptisterio) y favorecer el recuerdo de las promesas del Bautismo (agua bendita)» (CEC 1185).

El baptisterio es el lugar donde brota el agua de la fuente bautismal o está colocada la pila. Debe ser verdaderamente digno, de manera que aparezca con claridad que allí los cristianos renacen del agua y del Espíritu Santo (cf. Jn 3,5).

El baptisterio, situado en alguna, capilla dentro o fuera de la iglesia, o colocado en alguna parte de ella a la vista de los fieles, debe estar ordenado de tal manera que permita la participación de una asamblea numerosa. Sin embargo, nada impide que dentro del baptisterio sólo se realice el rito de la ablución bautismal y el resto de la ceremonia tenga lugar donde habitualmente se reúne la asamblea litúrgica (cf. RBN 1, 25-26).

Tanto si el baptisterio se halla separado del recinto de la iglesia, como si se trata de una fuente o pila colocada en la misma iglesia, habrá de disponerse todo de forma que ostensiblemente quede resaltada la vinculación que existe entre el bautismo, la Palabra de Dios y la Eucaristía, que constituye la coronación de la iniciación cristiana (cf. B 936). Esto se puede conseguir cuando se proyectan y disponen los lugares de la celebración con sentido unitario y global, acercando material y psicológicamente el baptisterio, el ambón y el altar.

La historia nos muestra, desde las antiguas «casas de la Iglesia» hasta las grandes catedrales o iglesias de misión, que la comunidad eclesial siempre que podía diferenciaba los espacios y los ponía en relación siguiendo los criterios de su teología sacramental. Una entrada en la Iglesia por el bautismo, recordada por el agua bendita cada vez que se entra en el templo, un completar la iniciación cristiana con la confirmación, recordado por el lugar destinado a conservar el crisma (CEC 11 83b) y el aula eucarística como cima de la iniciación y lugar en el que desembocan los caminos iniciados en el bautismo y que han seguido pasando por la confirmación.

En el baptisterio debe conservarse el cirio pascual una vez concluido el tiempo de Pascua. Durante la celebración del bautismo, el cirio deberá estar encendido. Donde sea costumbre pueden guardarse también los santos óleos y el Crisma en un lugar destacado dentro del baptisterio.

Las crismas o recipientes de los Oleos y del santo Crisma deben ser de materia apta para conservar el Oleo, estar limpios y contener suficiente cantidad de Oleo para hacer verdaderas unciones, evitándose que se derrame.

b) La fuente bautismal

En las iglesias parroquiales y en las que habitualmente se celebra el bautismo y no pueden contar con baptisterio propiamente dicho, debe colocarse la fuente bautismal en el lugar más adecuado, pero no en el presbiterio. De ser posible, es conveniente que la fuente bautismal este cerca o muy visible desde alguna de las entradas de la Iglesia, para recordar el carácter que este sacramento tiene de puerta de la Iglesia (cf. CEC 1213). Restitúyanse a uso litúrgico las pilas de piedra que, por la nobleza de su material y valor artística, nunca debieron arrinconarse.

La pila bautismal debe ser fija, sobre todo en el baptisterio, construida de materia apropiada y con arte, apta incluso para el caso del bautismo por inmersión. Con el fin de que resulte un signo más pleno, puede construirse de forma que el agua brote como de un verdadero manantial. No deben usarse recipientes móviles, más que en el caso en que se haya de celebrar el rito del bautismo en el presbiterio, por ejemplo cuando el bautismo se celebra dentro de la misa (cf. RBN 46).

19. La capilla de la reconciliación

«La renovación de la vida bautismal exige la penitencia. Por tanto, el templo debe estar preparado para que se pueda expresar el arrepentimiento y la recepción del perdón, lo cual exige así mismo un lugar apropiado» (CEC 1185b).

Es conveniente destinar uno o más lugares, a la entrada de la iglesia o cerca del baptisterio, para la reconciliación individual de los penitentes. La disposición y la decoración han de ser simples y austeras: una cruz o un crucifijo, el confesionario tradicional o una sede alternativa, apropiada para que el penitente pueda elegir entre el encuentro cara a cara o el anonimato

detrás de una rejilla. La posibilidad de hacer fuera del acto penitencial la lectura bíblica, el examen de conciencia y la acción de gracias requiere también que haya asientos y reclinatorios para los fieles.

El lugar de la reconciliación ha de ser discreto, pero, a la vez, no debe perder el carácter de lugar visible e iluminado, como corresponde a una acción litúrgica, y dispuesta de tal manera que sea posible realizar el rito íntegro, especialmente la lectura bíblica y la extensión de las manos sobre la cabeza del penitente para la absolución (cf. RP 75).

Es bueno recordar que, históricamente, el primer lugar para oír confesiones, amonestar y exhortar a los penitentes y para perdonar sus pecados fue la sede o cátedra episcopal. Más tarde, los sacerdotes en sus parroquias colocaron sedes para administrar este sacramento en capillas o lugares aptos de sus iglesias. La base del confesonario es una sede presidencial colocada en una capilla con un clima o ambiente celebrativo. A esta antigua sede se le irá dotando con el tiempo de rejillas laterales y otros elementos. Hoy resulta conveniente recuperar para la sede penitencial una mayor amplitud y un aspecto general más celebrativo, aunque no se tenga que perder el elemento simbólico más importante, que es la sede del médico, maestro, juez y pastor.

20. Un ambiente general para la asamblea

Desde su origen, superadas las primeras reticencias y el miedo a ser identificados por los perseguidores, los cristianos decoraron las «casas de la Iglesia», las catacumbas y las basílicas con pinturas e imágenes. Tales elementos no eran puramente decorativos o suntuarios, sino eminentemente simbólicos, representaban lo que en ese lugar se celebraba, con sus prefiguraciones y sus cumplimientos (lenguaje tipológico) y con su proyección escatológica (Ap 4-5; 7,9-17; 11,15-19; 14,1-5; 15,1-4; 19,1-17; 22,16-21, liturgia celestial. Cf. SC 8; OGMR3 292-293). En la Edad Media se va gestando una concepción cada vez más pedagógica de esta decoración del templo. Tanto las esculturas como los retablos tendrán programas iconográficos de tipo narrativo, menos simbólicos, aunque sin romper nunca con la antigua tradición. En el barroco, la iconografía se convierte en exaltación y apología, el aula y las capillas se abren por los retablos a la gloria, hacia la que la Iglesia peregrina.

En todo el recorrido histórico, la decoración del templo ha jugado con la comunión del cielo (techos, bóvedas, cúpulas, ventanales y vidrieras, partes altas de los muros) y de la tierra (suelo, lugares más oscuros, parte baja de los muros, donde estamos los fieles). Así actúa como mediación y escala entre una liturgia y otra, entre el cielo y la tierra, todo cuanto sube, todo lo que emerge de la asamblea: presbiterio, altar, ambón, sede, retablos, pinturas y esculturas, columnas ornamentadas, etc.

Hoy ya no se concibe el retablo como prolongación del altar, sino como ambientación general del templo o de una nave. En las iglesias de nueva construcción se prefiere ambientar el presbiterio realizando los motivos iconográficos en pintura, escultura, mosaico, vidriera, etc. Sin embargo, también se ensaya con éxito la integración de retablos artísticos antiguos en espacios celebrativos de factura moderna, creándose ambientes muy aptos para la vivencia del ministerio litúrgico. Muchos retablos, aligerados de algunas imágenes que se les añadieron posteriormente a su construcción, y de inferior valor artístico, causan todavía una espléndida impresión cuando

están limpios y bien iluminados.

Las imágenes del Señor, de la Santísima Virgen y de los santos que se exponen a la veneración de los fieles deben ajustarse a una serie de normas que favorezcan la auténtica piedad cristiana. Su número dependerá del tamaño y disposición del edificio y de la devoción de cada comunidad. Pero «téngase cuidado de que no se presenten en número excesivo y que en su disposición haya un justo orden y no distraigan la atención de los fieles en la celebración. No haya más de una imagen del mismo santo» (OGMR 318; SC 125; CEC 1159-1162).

Entre todas las imágenes ocupa el primer lugar la presentación de la Cruz, símbolo de todo el misterio pascual. La cruz con la imagen de Jesús crucificado debe ocupar un lugar preeminente en la iglesia (cf. B 1092). En la tradición cristiana, la cruz está asociada particularmente al altar, reforzando su simbolismo como Gólgota, lugar del sacrificio de Cristo, realmente presente en la eucaristía. No ha sido, pues, la imagen presidencial de las iglesias a lo largo de los siglos, más bien hay que atribuir tal papel presidencial al Cristo caminando entre las nubes del cielo, al Pantocrátor, al Cristo en majestad o a la cruz bajo su forma de árbol de vida. Sería bueno, sin oscurecer la centralidad de la cruz, ofrecer como punto focal hacia el que caminar, pasando por el altar y la cruz, la imagen de Cristo vivo y Señor. Así mismo, nunca debe faltar en ella la imagen de María como evocación permanente del culto que se debe a la Santa Madre de Dios y figura de la Iglesia. Lugar destacado puede tener también la imagen del titular de la iglesia o capilla. Las imágenes han de tener valor artístico, debiendo retirarse con prudencia y tacto las mediocres o producidas en serie, que no pocas veces han sido introducidas obedeciendo a gustos particulares, arrinconando otras más valiosas. Algunas imágenes pueden ser expuestas circunstancialmente, cuando llegue el momento de su fiesta o veneración. No es necesario ni aun aconsejable relacionar las imágenes con el altar, de forma que parezca que la misa tiene como fin principal la glorificación del santo. Será suficiente mantener en los retablos las imágenes propias y colocar las demás adosadas a las columnas o paredes, según lo permita el criterio estético y pastoral (OGMR3 318).

Cuando en una iglesia se erijan las estaciones del vía crucis, los cuadros con sus correspondientes cruces o las cruces solas habrán de disponerse de modo conveniente a la vista de los fieles en lugar oportuno.

21. Otras dependencias del templo

Además de la sacristía, en la que se conserva todo el ajuar litúrgico y en la que pueden prepararse el celebrante y los ministros para la celebración de los días ordinarios, sería deseable disponer de una sala digna que, en la medida de lo posible, estuviese próxima a la entrada de la iglesia.

En esta sala se revestirían el celebrante y los ministros los domingos y días más solemnes, y desde ella se iniciaría la procesión de entrada.

La antigua costumbre de convocar al pueblo cristiano a la asamblea litúrgica mediante el sonido de las campanas, y advertirle también a través de estos signos de los principales acontecimientos de la comunidad local, invita a completar el edificio eclesial con la torre o campanario, unido a él o en sus inmediaciones. Aunque no es esencial al edificio, completa el conjunto y refuerza el simbolismo de la iglesia elevándose sobre los edificios circundantes para pregonar la presencia de lo trascendente en la ciudad terrena.

El remate del campanario ha de ser la cruz, con preferencia a cualquier otro símbolo (Bendicional, «Bendición de campanas», nn. 1142-1162).

22. Dedicación y bendición de iglesias y altares, su sentido de «signo sacramental»

Los lugares de la celebración deben ser destinados por la comunidad cristiana exclusivamente a esta finalidad. No tanto por el lugar en sí cuanto por el simbolismo que representa, la iglesia debe ser dedicada al Señor con un rito solemne, según la costumbre antiquísima de la Iglesia. Este rito contribuye eficazísimamente a que los fieles vean en los edificios del culto el signo peculiar de la Iglesia que peregrina en la tierra y se reúne en ellos para edificarse a sí misma en la escucha de la Palabra de Dios, en la oración común y en la participación en la Eucaristía y demás sacramentos. El Ritual de la dedicación de iglesias y altares contiene suficientes elementos catequéticos, teológicos, mistagógicos y pastorales como para llevar a cabo fructuosamente la dedicación de un lugar de celebración. Cuando se empieza la construcción de una nueva iglesia, conviene celebrar el Rito de bendición del terreno y de la bendición y colocación de la primera piedra. Una vez terminada la construcción y antes de usarla para las celebraciones litúrgicas debe ser dedicada o bendecida cuanto antes. Con rito solemne, dedíquense sobre todo las iglesias catedrales y parroquiales (cf. CDC cn. 1217). La dedicación de la iglesia puede hacerse también en los templos donde ya se celebra habitualmente, con ocasión, por ejemplo, de la dedicación del altar o de una restauración radical. La dedicación de la iglesia es inseparable de la dedicación del altar.

Conviene que en toda iglesia haya un altar fijo y dedicado solemnemente. Cuando se vaya a dedicar un altar, no se puede celebrar en el la Eucaristía hasta que no se haya realizado la dedicación, porque la celebración eucarística se relaciona íntimamente con el rito, de manera que la Eucaristía santifica y consagra también el altar. Los altares móviles, si no se consagran, al menos deben bendecirse antes de ponerse en servicio, según el rito descrito en el Ritual.

Junto a todas las aportaciones del Ritual de la dedicación de iglesias y altares, resulta también muy oportuna la aportación de las introducciones, lecturas y oraciones que ofrece el Bendicional relativas a la sede (981-1000), al ambón (1002-1020), a la fuente bautismal (933-977), a los confesionarios (1033-1046), así como a los enseres litúrgicos (1180-1222) y otra serie de elementos del templo como imágenes (1066-1141), estaciones de viacrucis (1279-1281), puertas (1048-1065) y campanas (1142-1162).

B) LOS OBJETOS LITÚRGICOS

23. Los vasos sagrados

En general, todos los objetos litúrgicos deben ser dignos, duraderos, adecuados al uso exclusivo a que se les destino y de tal calidad material y artística que manifiesten la importancia de la acción ritual (cf. OGM R3 325 y 329; SC 122). A lo largo del tiempo, los cristianos han procurado que estos recipientes sean de la mejor calidad por respeto a su uso y de los materiales más duraderos como expresión de la vida eterna de la que son portadores. En particular, los vasos sagrados que se destinan a contener el Cuerpo y la Sangre del Señor, como la patena, el copón, la Oñe, el ostensorio o

custodia y el cáliz, han de hacerse de materiales no frágiles e inalterables. Si son de metal deben llevar la parte interior dorada, en el caso de que el metal sea oxidable. Los cálices deben tener la copa de tal material que no absorba los líquidos (OGMR3 328 y 330).

Respecto a la forma de los vasos sagrados, corresponde a los artistas crearlos, según el modelo que mejor corresponda a las costumbres de cada región, siempre que cada vaso sea apto para el uso litúrgico. No pueden usarse simples cestos u otros recipientes destinados al uso común fuera de las celebraciones, o de baja calidad o carentes de estilo artístico (OGMR3 332). No obstante, conviene recordar que el origen del cáliz es la copa, y que el origen de la patena es el plato o la fuente. Las transformaciones de estos recipientes se han debido al uso ritual: la copa se agranda para que, muchos puedan beber de ella, o se eleva para favorecer ser vista por los fieles en la elevación que hace el sacerdote tras la consagración de espaldas a los fieles; el plato se empequeñece para contener sólo la forma del celebrante o toma forma de copa grande para contener muchas pequeñas partículas para los fieles y poderse sujetar más fácilmente que una fuente en la distribución de la comunión a la asamblea. Los actuales usos y ritos litúrgicos han de servir también de inspiración a los creadores de hoy.

En las iglesias principales conviene tener un cáliz de mayor capacidad para la concelebración, pues el excesivo número de cálices sobre el altar perjudica su simbolismo. Por otra parte, los cálices de tamaño reducido que pueden unirse a una patena para la comunión bajo las dos especies no deben usarse más que en los casos en que se distribuya la Eucaristía de esta forma, y nunca como cáliz del celebrante principal. La patena conviene que sea más grande y pueda contener no sólo la forma para el sacerdote, sino también otras para los fieles (OGMR3 331).

24. Los libros litúrgicos

En la tradición cristiana, los libros surgen ligados a los diversos ministerios litúrgicos y ayudan a la correcta distinción de los mismos y al recto desempeño de sus diversos oficios y servicios dentro de la unidad de la celebración litúrgica. La acumulación en un único libro de misal, leccionario, evangeliario y antifonario va unida a la progresiva clericalización de la liturgia y a su capitalización por el ministro que la preside tanto como a la comodidad de los misioneros itinerantes que se difunden con las Órdenes mendicantes. El actual deseo de una celebración participada y ministerial encontrará en la diversificación de los libros litúrgicos y en su carácter de signo una ayuda vigorosa.

Pero los libros litúrgicos nacen, especialmente los oracionales, de un proceso de preocupación por la ortodoxia que arranca en los tiempos de san Agustín y que recoge el fruto de los grandes concilios ecuménicos. Por ello, estos libros son un instrumento esencial de comunión eclesial, sin la cual es imposible celebrar (CEC 1108 y 1124).

Hay que procurar que todos los libros que se usan en la celebración sean realmente dignos, decorosos y bellos, de modo particular los que contienen las lecturas de la Palabra de Dios (OGMR3 348 y 351). El misal ha de ser de tamaño funcional, para que su manejo sea fácil y no obstaculice la acción y la visibilidad de lo que ocurre en el altar.

La tradición litúrgica, tanto occidental como oriental, ha introducido alguna distinción entre los libros de las lecturas. El libro de los Evangelios, distinto

de los otros Leccionarios (cf. OGMR 79) por su impresión, encuadernación, guardas y adornos, es un signo de la Palabra de Cristo. Es el único libro que recibe honores litúrgicos y se deposita sobre el altar. Es muy conveniente que las catedrales, parroquias e iglesias más importantes y frecuentadas dispongan de un Evangeliario artística (cf. OLM 36). Hay que recuperar el tratamiento que el arte dispensó al libro la Palabra de Dios y volver a contar, otra vez, con ejemplares destacados que hablen también con el lenguaje de su simbolismo y belleza.

Los libros litúrgicos deben ser tratados con cuidado reverente. Por ello se ha de procurar disponer de los libros litúrgicos oficiales en sus ediciones actualizadas y bien encuadernadas. En la sacristía se debe disponer de un estante apropiado para los libros, no debiendo quedar amontonados en la credencia o en el ambón. Después de la celebración, el único libro que debe permanecer en su lugar es el Leccionario o el Evangeliario.

25. Las vestiduras sagradas

a) Aspectos generales

La primera vestidura de los cristianos, sin distinguir, fue vestirse de fiesta para participar en la liturgia, según las posibilidades de cada cual, use conservado casi hasta nuestros (las en la tradición de «endomingarse» para ir a misa. Más tarde, con las invasiones bárbaras, sólo el clero conservara los vestidos de fiesta romanos para la celebración y los irá distinguiendo para diferenciar los diversos ministerios y sus grados. Revestirse coopera a actuar en el nombre del Señor, a poner en la celebración la propia persona a su servicio. El que cada ministro use los ornamentos propios de su ministerio contribuye a resaltar la ministerialidad de la celebración y a distinguir las funciones propias de cada uno de ellos (OGMR3 335).

Resumiendo, ayuda a la dignidad de la celebración el género y el estilo de las vestiduras sagradas. Éstas asumen varias funciones: en primer lugar contribuyen al carácter sagrado y festivo de la misma celebración y ponen de manifiesto la diversidad de ministerios, ya que constituyen un distintivo propio del oficio que desempeña cada ministro. En segundo lugar, por medio de los colores, expresan eficazmente tanto las características de los misterios de la fe que se celebran como el sentido progresivo de la vida cristiana a lo largo del año litúrgico (cf. OGMR3 335-347).

Cuanto mejor cumplan su objeto las vestiduras sagradas, gracias a la elegancia de su diseño, confección y calidad, tanto menos será necesario explicar su significado. La belleza y nobleza de las vestiduras debe buscarse no en la abundancia de sus adornos, sino en el material que se emplea y en su corte. Pero es indispensable también el vestirlas de manera adecuada.

b) Principales vestidos sagrados

El vestido sagrado común para todos los ministerios de cualquier grado es el alba, que, si no se ajusta por sí misma a la cintura, se ciñe con el cingulo a la misma. Si el alba no cubre adecuadamente el cuello, debe colocarse el amito antes de aquélla. Como se trata de una prenda personal, es aconsejable disponer de albas hechas a medida de cada celebrante. El alba es obligatoria bajo la casulla o la dalmática, y cuando la estola cumple la función de estas vestiduras. El hábito religioso o monacal, aunque sea de color blanco, no sustituye al alba.

Fuera de la presidencia eucarística de obispos y presbíteros y del servicio al altar de los diáconos, el alba puede ser sustituida por la sobrepelliz vestida

sobre el traje talar (OGMR3 336).

La estola es signo de autoridad, sometida en la Iglesia al servicio del propio ministerio. En Occidente se viste ordinariamente bajo la dalmática o la casulla. La emplean diáconos (cruzada, para que les sea más fácil cumplir el servicio propio de su ministerio), los presbíteros y obispos (OGMR3 340).

La casulla es el vestido propio del sacerdote que celebra la misa y otras acciones sagradas relacionadas con ella. En la concelebración se ha de procurar que todos los concelebrantes puedan vestir la casulla, sólo en casos muy excepcionales de concelebrantes en gran número, o a falta de ornamentos por no haberse podido prever su participación, los concelebrantes, a excepción del que preside, pueden suprimir la casulla, llevando solamente la estola sobre el alba (cf. OGMR3 337).

La dalmática es una túnica preciosa que se convierte en la prenda distintiva de los diáconos, que la vestirán de ordinario como presbíteros y obispos visten la casulla (OGMR3 338).

No son aceptables los usos que abandonan ordinariamente el vestir la casulla y la dalmática para emplear solamente la estola, esto se ha de considerar un empobrecimiento de expresividad de la liturgia.

La capa pluvial tiene el mismo origen que la casulla, pero se abre frontalmente para mayor comodidad, y en Occidente queda como prenda de obispos y presbíteros para las celebraciones litúrgicas fuera de la misa. Más tarde la utilizaran los diáconos también fuera de la misa, reemplazando a la dalmática. Incluso llegarán a usarla los acólitos para servir al obispo en la Misa pontifical. Hoy su uso queda reservado para los ministros ordenados y fuera de la misa (OGMR3 341).

26. Otros objetos

En la liturgia se usan otros objetos litúrgicos como la cruz procesional, los candeleros, el cirio pascual, el incensario y la naveta, las vinajeras, el lavabo, el acetre y el aspersorio, las cestitas de la colecta, los corporales y purificadores, etc. Todos los objetos destinados a la celebración deben distinguirse por su dignidad y limpieza (cf. OGMR3 351). De cómo se presenten y se usen dependerá muchas veces la belleza de la celebración o el descrédito de los celebrantes.

La sencillez, funcionalidad y el buen gusto deben estar siempre presentes en la elección y en el cuidado de todo objeto que, al entrar en el uso litúrgico, adquiere la categoría de signo integrante de un gesto sacramental o de una acción sagrada. Por insignificantes que parezcan, pueden contribuir decisivamente a la ambientación estética de la celebración y a la participación más plena de los fieles en la liturgia.

27. Bendición de los objetos litúrgicos

Los vasos sagrados, especialmente el cáliz y la patena, por estar destinados de manera exclusiva y estable a la celebración de la Eucaristía, deben ser bendecidos ante la comunidad de los fieles, preferentemente dentro de la misa, como se describe en el Ritual de dedicación de iglesias y altares, «Bendición del cáliz y de la patena», y en el Bendicional (1. 1186ss). Esta bendición puede hacerla cualquier sacerdote (ibid., 1188).

Los restantes objetos que se usan en las celebraciones deben bendecirse también para expresar su destino litúrgico, de acuerdo con los ritos del cap. XXXV del Bendicional. Téngase en cuenta que estos sacramentales, por la

oración de la Iglesia, disponen a los fieles a participar con más fruto en las celebraciones litúrgicas (cf. SC 60).

CONCLUSIÓN

28. Importancia del estudio del arte sacro para la liturgia

Los principios, las orientaciones y las normas sobre los lugares y los objetos de la celebración deben ser suficientemente conocidos para ser aplicados. No se trata solamente de llevar a la práctica unas disposiciones canónicas o pastorales, sino de crear las mejores condiciones ambientales para que las comunidades cristianas, que se reúnen para celebrar los misterios de la salvación, puedan expresar su fe y su encuentro con el Señor de la manera más expresiva y digna desde el punto de vista humano y de la manera más auténtica desde el punto de vista eclesial.

Para ello es absolutamente indispensable el estudio y la formación artística de los responsables actuales o futuros de la pastoral litúrgica, y la formación en el sentido de la liturgia de los artistas y de cuantos proyectan o ejecutan obras destinadas a la celebración, como pidió el Concilio Vaticano II (cf. SC 127 y 129).

Sacrosanctum Concilium

Formación integral de los artistas

127. Los Obispos, sea por sí mismos, sea por medio de sacerdotes competentes, dotados de conocimientos artísticos y aprecio por el arte, interésense por los artistas, a fin de imbuirlos del espíritu del arte sacro y de la sagrada Liturgia.

Se recomienda, además, que, en aquellas regiones donde parezca oportuno, se establezcan escuelas o academias de arte sagrado para la formación de artistas.

Los artistas que llevados por su ingenio desean glorificar a Dios en la santa Iglesia, recuerden siempre que su trabajo es una cierta imitación sagrada de Dios creador y que sus obras están destinadas al culto católico, a la edificación de los fieles y a su instrucción religiosa.

Revisión de la legislación del arte sacro

128. Revísense cuanto antes, junto con los libros litúrgicos, de acuerdo con el artículo 25, los cánones y prescripciones eclesiásticas que se refieren a la disposición de las cosas externas del culto sagrado, sobre todo en lo referente a la apta y digna edificación de los templos, a la forma y construcción de los altares, a la nobleza, colocación y seguridad del sagrario, así como también a la funcionalidad y dignidad del baptisterio, al orden conveniente de las imágenes sagradas, de la decoración y del ornato. Corrijase o suprimase lo que parezca ser menos conforme con la Liturgia reformada y consérvese o introdúzcase lo que la favorezca.

APÉNDICE I.- NORMAS DE ACTUACIÓN SOBRE EL PATRIMONIO CULTURAL DE LA IGLESIA

1. Toda acción tendente a la conservación, restauración, promoción y acrecentamiento del patrimonio cultural de la Iglesia deberá estar de acuerdo con la legislación civil y canónica vigente.
2. Las Comisiones y Delegaciones Diocesanas del patrimonio cultural

de la Iglesia serán el cauce normal y ordinario obligatorio en la tramitación de cuanto se relacione con la conservación y restauración de los lugares y objetos de la celebración.

(Esta forma determine concretamente el organismo diocesano responsable directo en materia de patrimonio cultural, con personalidad para actuar en nombre del obispo. Así se evitara que cada uno actúe por su cuenta o que los responsables y encargados de lugares de culto puedan recibir órdenes de organismos extraños a la Iglesia.)

3. Las actuaciones para una mejor conservación de los objetos de celebración, unas son ordinarias y otras son especiales o extraordinarias. Las primeras no precisan generalmente de asesoramiento especial. Las segundas, como toda acción de restauración, sólo podrán hacerse con el asesoramiento de los técnicos y especialistas.

4. Acciones de conservación

a) Lograr una buena ambientación para los lugares del culto. Los enemigos de las obras artísticas allí depositadas suelen ser, entre otros, los hongos y xilófagos. Será conveniente airear y solear las piezas, evitar rayos directos del sol, abrir las ventanas en días secos, conseguir que las tablas y lienzos pintados no reciban humedad de las paredes, etc.

b) Revisar las instalaciones eléctricas de los templos, principalmente de techumbres y retablos, y reparar las deficiencias que puedan ser causa de siniestros.

c) Tomar las debidas precauciones para que el uso tradicional de velas e iluminación eléctrica de imágenes y retablos no resulte peligroso ni antiestético.

d) Repasar cada año las cubiertas y tejados de los templos para evitar goteras y filtraciones de agua.

e) Tener siempre ordenados y limpios tanto los lugares de celebración como los objetos de veneración. Tener al día los inventarios de cada parroquia, convento, ermita, etc., completos y, a ser posible, acompañados de una colección de fotografías.

f) Esmerar al máximo las precauciones en lo referente a la limpieza de imágenes y pinturas. Sólo deberá hacerse con el asesoramiento y bajo la dirección de los expertos.

g) Dotar a todos los templos de las medidas precisas de seguridad física y electrónica.

5. Acciones de conservación especiales

a) Las obras artísticas y monumentales de la Iglesia deberán conservarse en la medida de lo posible in situ, allí donde están, y para lo que fueron hechas o donadas.

Si, por circunstancias especiales, esto no pudiera lograrse en algún caso, mientras llegan soluciones nuevas y mejores, deberán depositarse en el museo diocesano. Allí podrán conservarse y ofrecerse a la contemplación de todos, como huellas e instrumento de evangelización.

b) En algunos lugares de celebración se hace necesaria una «purificación artística», consistente en corregir el desorden, la falsedad y fealdad en objetos y utensilios, la disposición interna, etc., con el fin de conseguir que todo sea ordenado, digno, decoroso y bello.

Esta acción, como todas las especiales o extraordinarias, no deberá hacerse por propia iniciativa, sino consultando a la Comisión Diocesana.

c) No debe realizarse acción alguna sobre el patrimonio histórico, ar-

tístico y documental, especialmente cuando se trate de restauración, sin la previa presentación del proyecto por escrito a la Comisión Diocesana, y sin haber recibido autorización por escrito de la misma. Así como de los organismos civiles responsables del patrimonio histórico-artístico y dentro de las normas establecidas.

(Algunas actuaciones, hechas sin acierto, han sido un atentado contra el arte, la belleza y la cultura.)

6. Para otras situaciones o acciones especiales en relación con la conservación y promoción de este patrimonio, puede consultarse el Directorio del Patrimonio Cultural de la Iglesia.