



EL ESPACIO, LA LUZ y LO SANTO
LA ARQUITECTURA DEL TEMPLO CRISTIANO

Joaquín Arnau Amo

EL ESPACIO, LA LUZ y LO SANTO

LA ARQUITECTURA DEL TEMPLO CRISTIANO

Joaquín Arnau Amo



Colegio Oficial de Arquitectos
de Castilla La Mancha **COACM**

© Joaquín Arnau Amo

© Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla La Mancha
c/Hospedería de San Bernardo, 1
45002-Toledo
Tfno: 925213362 - Fax: 925216619
www.coacm.org

PRÓLOGO

Francisco Javier Avilés Jiménez

EDITORIA LITERARIA

María Elia Gutiérrez Mozo

DISEÑO y MAQUETACIÓN

David Fontcuberta Rubio

IMPRESA

UNO EDITORIAL

Arquitecto Vandelvira, 34, 9 izq
02003 Albacete
Tfno: 967 10 51 41
www.unoeditorial.com

ISBN: 978-84-617-3446-7

Depósito legal: AB-489-2014

Quedan prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Impreso en España – Printed in Spain

PRÓLOGO	9
INTRODUCCIÓN	13
El objeto	15
El programa	15
Índole del problema	16
Método	17
Redundancia funcional	19
Análisis de un modelo: el espacio geométrico	20
El espacio mecánico	20
Ser físico y ser arquitectónico	21
La doble forma	21
La estructura	22
Adentro y afuera	23
La tercera forma	24
Ósmosis espacial	24
Intemperie	25
Los materiales	26
El color y la luz	27
Espacio perspectivo	28
Los campos sensoriales y su delimitación	31
El horizonte	33
<i>Gestalt</i>	34
Proporción objetiva y proporción perceptiva	35
Primeras deducciones	37
Semántica, poética y crítica	39
Los puntos cardinales de la percepción arquitectónica	40
Función y forma en la arquitectura	42

PRIMERA PARTE	45
Arte sacro y arquitectura sacra	47
Templo pagano y templo cristiano	50
El templo hebreo y la sinagoga	51
El cenáculo	52
El templo interior	54
La iconografía	55
La domus Dei	58
La tienda de la reunión	62
El templo doméstico	65
El templo basilical	68
El templo románico	70
El Templo bizantino y el templo gótico	71
El itinerario de la forma ritual	75
La criptología del templo	78
El templo barroco	84
SEGUNDA PARTE	89
Rito, juego y escena	91
Imitación y pedagogía en el ritmo	94
Abstracción y ritmo	94
Naturaleza simbólica del rito	97
La teología del rito cristiano	98
La objetividad del rito	99
Sicología del rito	100
Sociología del rito	104
Cualidades del rito: un resumen	105
La estructura ritual	106
Área devocional	113
Área sacramental	113
Área ritual	114

Liturgías y para-liturgías	115
La misa: secuencia ritual	116
El rito de la iniciación	119
Rito del perdón	120
Rito de la plenitud	120
Redundancias funcionales	122
Usos y comportamientos: la función bautismal	124
La función penitencial sacramental	128
La función eucarística: introducción	130
La función profética	133
La función propiciatoria	135
La función sacrificial	136
La función oblativa	137
La función sagrada	139
La función comunicativa	140
TERCERA PARTE	143
Planteamiento	145
La tensión entre la función y el signo	147
La ósmosis entre los espacios	153
Los ámbitos	154
Un esquema para el análisis	157
Ámbito devocional	159
Ámbito pre-ritual	163
Ámbito profético	166
Ámbito propiciatorio	173
Ámbito bautismal	177
Ámbito penitencial-sacramental	182
Ámbito sacrificial	190
EPÍLOGO	207
NOTAS	223

Nota de la editora

Las imágenes que ilustran, en las páginas impares, las secciones centrales de este libro (Primera, Segunda y Tercera Parte), no son referencias del texto, por lo cual no se alude a ellas, sino sugerencias. No poseen, por tanto, valor documental, sino y acaso testimonial de una época concreta, la que se extiende entre el final del Concilio Vaticano II (1965), y como reacción al mismo, y 1973, fecha de la lectura y defensa de la Tesis Doctoral inédita del autor (*El arte sacro actual. El diseño del templo cristiano*, dirigida por D. Luis Moya Blanco), a la cual pertenecen.

El repertorio es aleatorio y su vocación es la de la ilustración pura, es decir, la *estampa, grabado o dibujo que adorna (o documenta) un libro* (DRAE, 22ª edición). Son imágenes para amenizar la lectura y animar la composición y, por ello, se presentan sin escala, en planta, y sin referencias al lugar.

María Elia Gutiérrez Mozo

Diseño y maquetación

En el presente libro, se muestra de manera limpia y concisa, sin distracciones superfluas, las inteligentes y sabias palabras con las que Joaquín Arnau realiza el discurso compositivo sobre *el Espacio, la Luz y lo Santo* del Templo Cristiano. *La luz*, tema de reflexión y herramienta de diseño para la arquitectura del templo, se muestra en la portada, eminentemente blanca, color de diseño utilizado en el libro, en escala monocromática del blanco al negro, que conforma con el gris, el signo del cristianismo, la cruz, *lo santo*. La imagen en un tono de marca de agua, previene de la sucesión de dibujos que a modo de catálogo de *espacios* para el culto, acompañan de manera modesta y sencilla al texto. Todo ello conformado en apaisado, aludiendo sensiblemente a la horizontalidad, al estilo de los manuales que los arquitectos y las arquitectas estamos acostumbrados a usar en la disciplina, y que en este tema, *la Arquitectura del Templo Cristiano*, es más que pertinente.

David Fontcuberta Rubio

PRÓLOGO

Se complace la historia con propinar dos tazas a quien no quiere caldo. Al Dios del antiguo Israel le gustaba ser trashumante, como su pueblo de pastores, y con sus hijos iba de un lado para otro, y habitaba como ellos en una tienda de nómadas. Pero al final pudo la sedentarización, y del mismo modo que Israel, en contra de la opinión de su Dios, tuvo rey, también contó con un templo inamovible, anclado a la tierra y al tiempo, en torno al sancta sanctorum que fijó al Dios de sus padres en un espacio abarcable. Tampoco al judío Jesús de Nazaret, aunque visitara el templo, le parecía que pudieran las piedras contener al inefable. Por eso predijo que Él levantaría otro templo, el de su cuerpo resucitado. Y aun con esas vino la iglesia doméstica, y luego la basílica, y con ella toda la evolución arquitectónica que Joaquín Arnau menciona, desde el punto de vista histórico, para hacer otras propuestas más sistemáticas y coherentes con esta inevitable tensión entre la intemperie y la arquitectura religiosa.

Es conciso y profundo el estudio que hace el autor de las variables religiosas que le cuadran, a pesar de aquella contradicción que también él registra, al diseño del templo cristiano. Con sentido pedagógico -y filosófico- parte de los conceptos previos a toda habitación -espacio, volumen, masa...- para luego aplicarse con brillante racionalidad técnica y religiosa, a proponer relaciones entre lo fijo y lo incontenible, entre lo construible y la liturgia que lo habitará. Accesible para profanos de uno y otro campo, el arquitectónico y el teológico, la obra que recomendamos con estas líneas, puede servir muy especialmente a quienes poblamos esos edificios religiosos cristianos, ya sea como laicos o como presbíteros, pero todos como celebrantes de unas acciones rituales que el templo debe facilitar para que sean fieles a su origen, y no menos a sus fines: configurar una asamblea

que vive de una promesa cumplida, pero no menos pendiente de ser apropiada por quienes creen en ella y están llamados a vivirla día a día.

Las religiones, y la cristiana no es una excepción, se nutren de sus relaciones con las culturas de los pueblos que las practican. El Cristianismo, y de un modo especial el Catolicismo, no es ajeno a estas interferencias creativas. Fruto de ellas, los tiempos y espacios sagrados se pueblan con núcleos significativos que, si no se malogran, funden en experiencias comunitarias de sociabilidad, reconciliación, renacimiento, redención y encarnación. Hay toda una fenomenología en este libro sobre las fuerzas de sentido y vitalidad que deberá tener en cuenta el arquitecto de un templo cristiano para que no las cosifique más de lo inevitable.

Si todas estas razones no os parecen suficientemente convincentes del interés y amenidad, conveniencia e ilustración que pueden reportar su lectura, dejaos atrapar por las imágenes de las plantas de un buen número de templos cristianos modernos, variedad y creatividad de formas que, solo al leer las sobrias explicaciones del maestro Arnau sobre lo que deberían tener en común para servir a su fin litúrgico, pueden ser valoradas y admiradas en su justa medida.

Por todo ello, y otras razones que el avezado lector sabrá encontrar, os invito a este ejercicio de contemplación e imaginación, que no otra cosa opera por debajo de los ritos, las palabras y los signos que hacen de los templos cristianos lugares de vida, esperanza y, ¡qué necesidad tenemos de ello...!, humanidad.

Francisco Javier Avilés Jiménez
Párroco de Santo Domingo de Guzmán, Albacete

INTRODUCCIÓN

El objeto

En este estudio me propongo poner en claro algunas ideas en torno a la arquitectura del templo cristiano desde el punto de vista actual.

El programa

Hace como medio siglo, el Concilio Vaticano II planteaba al arquitecto, a través de su *Constitución sobre la Sagrada Liturgia* (4 de Diciembre de 1963), un nuevo programa de usos y funciones, rico de contenido y abierto a las numerosas adherencias que la cultura de nuestro entorno ha decantado a lo largo de siglos de historia¹.

Para elaborar un diseño, a la vez matizado y coherente, de los ámbitos adecuados a este programa específico, considero útil analizar a fondo la estructura litúrgica propuesta por el Concilio en su día, a la luz de sus varias implicaciones sociales, culturales y estéticas, en el momento presente, con la convicción de que ese diseño será tanto más elocuente y acertado, cuanto más denso y detallado sea el tejido funcional que le ha de servir de base. Esclarecer, ordenar y criticar, este soporte es precisamente el cometido de este estudio.

No pretendo aportar soluciones, sino sentar las bases para un planteamiento riguroso y sugerente. La solución, en cada caso, será consecuencia de una opción. Porque, dado que el problema está sobre-determinado, una solución final, en sentido estricto, no es posible. Para resolver el problema habría que destejer el tejido y reducirlo a un solo hilo conductor lógico.

Pero ello supondría actuar en un horizonte perfectamente acotado y homogéneo. No es este el caso. Nuestro tejido es irreductible a un hilo simple que se pueda hilvanar. Se trata de un tejido, o mejor dicho, de una porción de él, lleno de contradicciones sobre el cual cabe la opción, pero no la solución. Y aquélla será tanto más válida cuanto lo sea su argumento.

Índole del problema

El problema en cuestión está sobre-determinado. Porque el número de condiciones sobrepasa al de variables a despejar. Es una cualidad propia de todo problema de diseño. Las relaciones entre las variables superan en cantidad a las variables tomadas individualmente. Y esa sobre-determinación es causa de incompatibilidad. Por eso es propio del diseño habérselas en un universo lleno de contradicciones. La problemática del templo cristiano dejará entrever, y tendremos ocasión de comprobarlo, gran número de ellas.

Que las relaciones entre los elementos sean más numerosas que éstos quiere decir, en términos algebraicos, que contamos con más ecuaciones que incógnitas. Lo cual determina, como bien sabe todo matemático, que el sistema sea incompatible. El sistema de diseño es, en mi opinión de esa índole. Sabemos más de las relaciones entre las cosas, que de las cosas.

Las relaciones, en efecto, están a la vista. Los elementos, en cambio, escapan a ella. El investigador químico, por ejemplo, ha conocido a lo largo de la historia de su ciencia un gran número de *compuestos* y sólo al cabo de una milenaria investigación ha alcanzado a individuar sus elementos de base en un *sistema periódico*.

En ese sentido, científicamente hablando, cabría suponer que la sobre-determinación en el diseño es coyuntural. Que el saber acerca de las relaciones se anticipa al saber acerca de los elementos. Pero, aunque esto sea así, lo cierto es que esa anticipación está en la mecánica misma del conocimiento humano. Podemos, por tanto, presumir que la coyuntura permanece y que el diseño es un problema sobre-determinado *per se*. Esa sobre-determinación es reflejo indirecto de la cualidad intelectual del hombre. Y el diseño, como humano, no escapa a ella.

Método

Visto que es inviable la solución única y que al hallazgo de nuevas variables acompaña la observación de nuevas ecuaciones, el problema sólo puede ser abordado por iteración.

Ahora bien: el análisis de las relaciones observadas en primer lugar nos lleva a deducir nuevas relaciones entre ellas, relaciones entre relaciones que, como es sabido por la lógica del álgebra, reducen el número de las primeras. El sistema por esta vía se simplifica y decrece por tanto su grado de incompatibilidad. De ahí el interés que comporta el análisis de las relaciones inmediatamente percibidas y la búsqueda de nuevas relaciones. Ahora bien: nos engañaríamos si presumiéramos alcanzar la compatibilidad del sistema. Éste permanecerá sobre-determinado.

El método iterativo toma una porción incompleta de condiciones: aísla determinadas relaciones, crea así un falso problema compatible y deduce una solución parcial y provisional. Esta solución, válida en su entorno, no lo es para el conjunto.

Referida a él, la solución aparece, pues, como un conflicto: es un nuevo problema que desmonta el primer juego de relaciones y obliga a entrever y aportar nuevas relaciones. De ellas se obtiene una cierta simplificación. Y en todo caso es posible delimitar un nuevo falso problema y repetir el proceso.

Cada nuevo proceso implica una reducción del sistema y una ampliación de validez de las soluciones provisionales parcialmente encontradas.

En un estadio más o menos avanzado, el proceso habrá de detenerse para dar paso a la forma. Y la forma será, a mi ver, tanto más lograda cuanto su propia contradicción interna equilibre la contradicción funcional en su fase más depurada. Éste no es un simple proceso de acción y reacción, sino un equilibrio hiperestático de tensiones entre contenido y continente.

Pero la práctica iterativa tropieza con dificultades. Quizá la principal de ellas consiste en cerrar lazos y llevar el encadenamiento de repercusiones al punto mismo de partida.

Es fácil, por lo común, averiguar las implicaciones de una forma elemental dada sobre un entorno de funciones. Seguir la serie de sucesivas derivaciones es sugestivo. Pero encontrar el ápice justo que nos devuelva al origen (y esto es lo que importa) puede ser agotador.

Los ordenadores aligeran sensiblemente ese esfuerzo, pero no perdamos de vista que su rendimiento asombroso es puramente operativo. Conocer las reglas del juego es condición para jugarlo limpiamente. Y éste es previo a la fase operativa.

En los programas informáticos de proyectos mediante cerebros electrónicos, hoy en uso, contrastan irónicamente la capacidad y el virtuosismo operativo en el cruce de datos con un pobre y deficiente análisis funcional de base, que es el que provee esos datos.

Redundancia funcional

Que el análisis de las funciones a las que la arquitectura ha de servir es con frecuencia demasiado tosco lo atestiguan ampliamente, entre otros, los detractores (no les falta razón) del *funcionalismo* arquitectónico. La idea de *función* ha sido, a mi juicio, depauperada, tanto en su uso vulgar, como en la literatura especializada.

Se suele calificar de *funcional* lo que, falto de gusto, es simplemente antiestético. Se toma la función en un sentido puramente material e inmediato y solo en la medida que ésta es perceptible. Pero, sobre todo, se la reduce a pura intencionalidad (función prevista), ignorando sus muchas redundancias (función *de hecho*). Las cosas no sirven sólo para aquello para lo que fueron concebidas y diseñadas: sirven a otras muchas utilidades. Es el uso y no la presunta idea del uso, lo que administra y gobierna la utilidad.

Por esto, antes de entrar en el análisis de la función ritual específica del templo, quiero precisar el horizonte bajo el cual contemplamos la función en cuanto generadora de un diseño arquitectónico. No trataré, pues, de la función en su especificidad propia, sino más bien del binomio función-forma, que es lo que verdaderamente importa al arquitecto.

Ahora bien, dado que toda forma es apta para servir a no pocas funciones, de modo análogo a como una función puede servirse de muchas formas, nos importa determinar ahora, en esquema pero con rigor, lo que propongo llamar REDUNDANCIA FUNCIONAL DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA.

Análisis de un modelo: el espacio geométrico

Procedamos, para empezar, al análisis de una forma geométrica, simple y regular: un cubo. La geometría del cubo se define, como forma, con independencia de sus dimensiones y de su orientación en el espacio. En él, la regularidad acumula simetrías. Sus caras son seis, iguales y cuadradas. Sus aristas son doce y forman diedros rectos. Sus vértices son ocho y en ellos concurren otros tantos triedros rectángulos. Nuestra figura delimita, además, un espacio perfectamente mensurable. A ella se referirá, en su momento, el arquitecto Juan de Herrera².

El espacio mecánico

Si pasamos ahora del espacio geométrico al espacio físico, éste nos aporta dos nuevas cualidades, a saber: dinámica y orientación. La dinámica es, precisamente, determinante de la orientación que, en el espacio geométrico, era sólo relativa, entre figuras. En el espacio físico o mecánico, la figura se orienta por sí sola y con respecto a él.

Porque éste la somete a su propia geometría invisible: la que determina el campo de fuerzas gravitatorio que le es propio y que define el vector de la gravedad (vertical) y el plano normal a él (horizontal).

Son dos geometrías en posible conflicto: la del cubo, visible e idéntico a sí mismo, y la del campo sometido a la gravedad.

Inmerso en este campo, el cubo tiende a su estabilidad. Y la alcanza cuando ambos sistemas se superponen: esto es, cuando su geometría concuerda con la del campo en el que se halla: aristas y planos verticales y horizontales.

Así, la pura orientación física del cubo y su consiguiente estabilidad introducen en sus caras y aristas situaciones mecánicas diferentes: dos de sus caras, la superior y la inferior, son sometidas a esfuerzos perpendiculares a ellas, y a las otras cuatro las afectan tangencialmente. En esta dinámica, las caras del cubo han dejado de ser iguales y su regularidad se resiente.

Ser físico y ser arquitectónico

Tratemos ahora de materializar nuestro cubo, dotándolo de realidad física. Porque el cubo puramente geométrico carece de ella, como carecen, en un sentido concreto, el plano, la recta o el punto. El cubo pasa a ser sólido cuando adquiere masa. Pero al hacer arquitectónico lo que importa sobre todo es el espacio y no la masa. La arquitectura invoca el espacio, cuando la realidad física está en la masa. Aparentemente, esa contradicción es superada vaciando un nuevo cubo, hueco, en el interior del primero, macizo.

La doble forma

El nuevo cubo material tiene ahora un espesor. De donde resulta que ya no es un cubo, sino dos. Considero de importancia dejar sentado este hecho simple: que hay, no una, sino dos formas, afuera y adentro. Y que su posible semejanza, nunca identidad, es el resultado de una simplificación no necesaria, ni siempre justificada. De esa duplicidad tomamos nota.

La estructura

Veamos, pues, las repercusiones del campo físico sobre los elementos materiales del cubo y notemos el distinto comportamiento de sus caras. Queda atrás la inocencia geométrica, y aquella democracia ideal propia de vértices y aristas. La simple definición de espacio, nuestro punto de partida, se carga ahora de responsabilidades ajenas a su origen geométrico. La pura delimitación de un espacio cúbico se acompaña ahora de toda una serie de comportamientos mecánicos distintos y concurrentes.

La cara inferior del cubo pasa a ser *sustentante* o durmiente: es un suelo. La superior, *sustentada*, es un techo. Y las caras laterales, además de cerramientos, son *transmisoras* de esfuerzos: las paredes. Los vértices y las aristas, a su vez, son rígidos o articulados, en virtud del sistema estructural elegido. En rigor, las cuatro-paredes-y-un-techo-sobre-un-suelo, ya no constituyen un cubo, ni tampoco dos. Porque cada uno de estos elementos ha adquirido una naturaleza propia, respondiendo a la función estructural que les ha sido encomendada.

Los que eran elementos de una *composición* (el cubo geométrico, singular o doble) son ahora piezas de una *construcción* erigida en arquitectura.

La metamorfosis que se ha operado es patente y pone de manifiesto lo inadecuado de una crítica arquitectónica basada sobre un análisis estrictamente geométrico y ajeno a otras consideraciones. En este habitáculo cúbico, el suelo reposa, el techo se comba y las paredes pandean. Las caras anónimas del cubo son ahora los personajes de una acción dinámica.

Pero volvamos a la idea de la doble-forma. Son dos formas para dos espacios: adentro y afuera, envuelto y envolvente, cerrado y abierto. Suponer que ellos se corresponden y son análogos, como lo es un cubo a otro cubo, es un supuesto artificial y gratuito. En un principio, que se manifieste afuera lo que ocurre adentro es tan arbitrario como que esto sea deudor de aquello. En el pasado inmediato se impuso lo segundo: una fachada urbana podía forzar una distribución interior. La modernidad dio la vuelta a ese precepto y lo llamó *sinceridad*.

En ambos casos esa correspondencia parece abusiva. La ciudad (afuera) tiene sus leyes y la casa (adentro) las suyas. La urbanidad es una cosa y la intimidad otra. Lo lógico, y yo diría que, incluso, necesario y justo, es que un espacio y otro entren en conflicto. En afrontarlo y resolverlo está la razón de ser de toda arquitectura.

Sin una dialéctica de adentro y afuera, la arquitectura carecería de su virtud esencial. En la segregación de un ámbito privado en un entorno público está precisamente el quid del hecho arquitectónico y su contribución al arte. Pero no caigamos en el error de pensar que su servicio se ejerce tan solo cara adentro. Cara afuera tiene tanto o más que decir.

Toda arquitectura es, a la vez, doméstica y urbana. Sirve al contenido y al continente. Y en conjugarlos felizmente está su mérito. A sabiendas de que afuera y adentro son conceptos a todas luces relativos. Pues, si el adentro de la casa deja afuera la ciudad, cuando nos hallamos en ésta, estamos afuera de casa. Y a la arquitectura concierne que todo nos sepa a interior.

La tercera forma

Pero démosle la vuelta al argumento y consideremos ambos afueras: el de la ciudad desde la casa y el de la casa desde la ciudad. ¿Qué nos queda? El envoltorio, es decir, la tercera forma. Que no es espacio, sino masa. No es arquitectura, sino construcción. Suelos, paredes y techos. Lo último en lo que, quizá, pensamos, pero lo primero que haremos.

La tercera forma, la forma-masa, es la resultante residual (no se pierda de vista) de una contradicción entre dos espacios, doméstico y urbano. Lo que atrae sobre ella una inevitable vocación escultórica. Si el escultor talla la piedra quitándola lo que sobra a su escultura, en el arquitecto, eso que sobra al espacio, la masa, es lo que contribuye a modelarlo.

En toda columna (elemento de la arquitectura) hay una vocación, tal vez tentación, de cariátide (escultura). Ceder a esa tentación, sin embargo, significa evadir la contradicción y, por lo mismo, declinar el sentido arquitectónico genuino.

Ósmosis espacial

La necesaria y sana contradicción, relativa como hemos visto, entre adentro y afuera no impide, claro está, su interrelación. Nunca se da, afortunadamente, una clausura perfecta.

Decir que toda intimidad es permeable supone abrir una comunicación entre espacios. Pero lo que ahora nos importa subrayar es la nueva irregularidad que, para nuestro hipotético y flamante cubo, supone esta ósmosis, causa, una vez más, de redundancias funcionales o anti-funcionales (lo que viene a ser lo mismo, si hacemos abstracción del signo) y de consiguientes

implicaciones formales. La arquitectura de todos los tiempos ha visto en esta apertura de unos espacios a otros una de sus características más cargadas de significación.

De hecho, el recercado de huecos en los edificios ha sido, a lo largo y ancho de toda nuestra tradición clásica, motivo del mayor esmero y la más constante atención.

Hasta aquí, pues, hemos tratado del cubo en su entidad geométrica primero, y luego en su traducción física, mecánica y dinámica. Hemos apuntado la dialéctica de su doble-forma, envolvente y envuelta, y cómo da lugar a una *tercera* forma, que deriva de esa contradicción y que puede, en un cierto estado de la cultura y el arte, alzar el vuelo escultural.

Intemperie

Pero todavía podemos atender a otras implicaciones. Pues el espacio físico no es mero campo de fuerzas, sino un lugar de este planeta en el que convergen circunstancias climáticas, térmicas e higrométricas, presiones del viento, caídas de lluvia y nieve, movimientos sísmicos, y un largo etcétera. Un aparente caos al que, sin embargo, subyace un orden y unas leyes.

Las lluvias, en particular, han sido desde tiempo inmemorial determinantes del diseño. Las formas de techar con vistas a la evacuación de aguas han suscitado tradiciones milenarias que aún perduran. La evacuación de la nieve difiere de la de la lluvia, induce formas propias y crea una específica fantasía. En cuanto a los vientos, sus direcciones dominantes han tenido y tienen francas repercusiones estructurales, graves en algunos casos. Y oscilaciones térmicas, en el tiempo y en el espacio, imponen a las mismas estructuras ciertas articulaciones.

Para defenderse de tales intemperancias, nuestro cubo habrá de transformarse. Su techo dejará de ser plano para guarecernos eficazmente. Sus paredes, más o menos frías o calientes, se plegarán para no deformarse. Y sus muros, impecablemente planos, se alabearán para mejorar su rigidez y resistir de ese modo los embates de los vientos.

Nótese cómo la idoneidad estructural que alabábamos en el cubo original, una figura estable, en perfecto equilibrio y bien proporcionada, es desmentida por la dinámica oblicua de los vientos. La forma de sus diversas caras, sometidas en principio a fuerzas perpendiculares o paralelas, peligra en esta nueva situación: el cuadrado amenaza convertirse en paralelogramo por la acción diagonal del viento. Y la necesidad de rigidizarlo obligará a triangulaciones ajenas a su forma original. Sometido a la intemperie, el cubo ve menguadas sus prerrogativas.

Los materiales

Antes, y a propósito de la *tercera* forma (la presunta cariátide), hicimos mención de la masa. Pero la masa corresponde al material. Y éste conlleva una cualidad de tacto que atañe a la *tercera* forma y la hace atractiva o repelente, elástica o plástica, dura o blanda, áspera o suave, fría o cálida, rugosa o lisa. Es el testimonio que la materia, como continente, aporta al espacio arquitectónico que contiene, y en el que se deja entrever la dialéctica de la industria frente a la naturaleza y, a través de ella, se hace presente la cultura en el mundo.

Pero los materiales no solo se dan al tacto: poseen un color propio (que puede quedar oculto bajo una capa de pintura, en cuyo caso el color se debe a ésta) y el color nos lleva a la luz. No hay materia incolora: hay colores neutros. Y todo color convoca una reacción sensible, a menudo en armonía con el tacto (del que ya se dijo).

Los colores se ordenan según gamas armónicas o de contrastes. Y su reverberación subconsciente dice relación al material sustentante, al tamaño de la mancha y a la intensidad de la luz. La luz desvela el color, en la medida de su intensidad, y optimiza su rendimiento. Las medias luces procuran colores cálidos: las luces intensas, por el contrario, enfrían los colores. (Es interesante a este propósito el discurso poético que hace Baudelaire, en un ensayo crítico, en torno al color, como vehículo de emociones)³.

En cuanto a la luz, sea natural o artificial, ella superpone a la geometría del espacio su propia geometría óptica (siempre y cuando proceda de un foco). Porque hay una luz difusa que baña los objetos sin sombras contrastadas. Pero la luz original, que procede de un foco, finito o infinito, crea un universo de sombras, propias y arrojadas, que no puede sernos indiferente.

En virtud de la luz, nuevos sistemas de proyección, cónicos o cilíndricos, se entrecruzan en el espacio de la arquitectura. El curso del sol es relativamente sencillo: su trayectoria es variable, pero conocida. La geometría de la luz artificial, en cambio, despliega toda una red compleja de haces que se interfieren y cualifican el espacio de mil maneras.

La materia, a su vez, es invitada a ese concierto de luz. Ella canaliza, o difunde, los caudales luminosos. Hay, por ejemplo, una correlación entre el abocinado de los huecos en muros de espesor considerable y la difusión lumínica (véase Ronchamp)⁴. Pero el objeto de diseño es una realidad-percibida. Debemos pues referir la forma al marco de la percepción.

Espacio perspectivo

El primer paso hacia la percepción (lo primero fue la luz) viene del más desarrollado de nuestros sentidos: la vista. Su percepción es distante, pero amplia y de alto poder definidor. La luz, y sus sombras, nos abren nuevas perspectivas. Y el cubo entra ahora a ese juego y se nos instala en él. Su modo de ser *cúbico* se enfrenta a nuestro modo de ver *cónico*.

En principio, toda perspectiva, o mejor, todo punto real, no impropio, es un posible punto de vista. Para cada uno, hay una perspectiva singular que nos informa de las cualidades geométricas del objeto.

Pero salta a la vista que el grado de probabilidad de ciertos puntos de vista y, por ende, de las perspectivas que determinan, es sumamente variable. Depende de los recorridos viables de nuestro órgano visual y entra por tanto en relación e interacción con un nuevo elemento de nuestro aparato sensorial: el sentido de la cinestesia, o del movimiento.

Pero, antes de ponernos en movimiento, notemos las diferentes cualidades de nuestra perspectiva del espacio, afuera y adentro. Porque la perspectiva subvierte todas las simetrías. Como proyección central que es, la geometría que refleja depende del punto de vista. Y sólo en condiciones muy particulares la perspectiva evidencia simetrías y regularidades.

Porque la geometría perspectiva pone de relieve, mediante una distorsión de ángulos, el aspecto subjetivo de la forma. Crea conciencia de su vecindad o lejanía. Es decir, realiza una *puesta en escena* de cara al espectador. Esta referencia del espacio a su espectador ha sido, el dominio preferido, lo sabemos, de la mejor arquitectura del Renacimiento y del Barroco⁵.

Nuestro cubo, puesto en perspectiva, se somete a una proyección cónica y concreta, que es ajena a la suya propia, *diédrica* y abstracta. De hecho, el sistema de coordenadas a que el cubo da origen y que llamamos cartesianas, de ejes y planos perpendiculares e infinitos, se abstrae de nuestros mundos físico y óptico, finitos ambos. Ellos no son mundos cartesianos.

Decíamos que la perspectiva descuadra la regularidad de los objetos. Pues bien: ella pone en tela de juicio, asimismo, la noción de proporción. Hablamos de proporciones reales y aritméticas. Los sutiles aciertos de muchos arquitectos del Renacimiento, fieles a la idea de la proporción, basan su juego en la ficción de unas *proporciones desproporcionadas*. Practican la desproporción real a favor de una proporción visual. En sus obras, la perspectiva sustituye la proporción objetiva por una proporción perceptiva. Importa lo que vemos, no lo que es.

Pues lo que vemos es, no tanto el lugar abstracto en donde estamos, cuanto el sitio concreto en el que habitamos. La visión no agota, ni con mucho, el hecho de habitar. Pero este hecho cuenta con ella como primera providencia. Es un primer paso, si no definitivo, decisivo. Ver nos invita a habitar. La arquitectura siempre lo tuvo en cuenta. Y contó con la proporción.

Algo semejante observamos en cuanto a la escala. La escala perspectiva es siempre una escala humana, que ha desplazado toda otra suerte de escala métrica. La perspectiva, se suele decir, carece de escala. No es así propiamente, puesto que ella se debe a la distancia en la que, por supuesto, hay escala. Sería mejor decir que su escala es la del hombre que percibe.

Hemos hablado de lejanía y de vecindad. La perspectiva empequeñece los objetos en la medida que estos se alejan del observador: esto es obvio. Pero hay una cualidad en la visión a distancia que no es solo cuantitativa y a la cual nos es imprescindible hacer referencia. Pues instrumento básico de la perspectiva es, como hemos apuntado, la distorsión angular.

La intensidad de esta distorsión se corresponde con la importancia que para el sujeto tiene el objeto: si su presencia es imponente o insignificante, agresiva o discreta. Se produce así, en cada caso, una amplia gama perspectiva, que abarca desde el *gran-angular* (distorsión desmedida, franca desproporción, ángulos agudos y aristas cortantes, signos preponderantes, etcétera) hasta el *tele-objetivo* (imagen abstracta de serena plasticidad, profundidad de campo muy corta, incorporeidad, una sensación como de figuras *recortables*, etcétera).

La perspectiva, pues, dota de carácter estático o dinámico a los objetos en el campo de nuestra percepción, a la vez que los sitúa en la distancia, larga o corta.

La óptica visual se resiente en la corta distancia. Y es que la percepción cuenta con la totalidad de los sentidos (alrededor) y de las vivencias (interiores).

La percepción visual tiene sus límites propios. Es verdad que el cristalino es una lente de foco variable. Sin embargo, válida como es para las grandes distancias focales, en las que se relaja, no tolera las demasiado cortas. Se halla más cómoda en su función de tele-objetivo que como gran-angular. La presbicia, o vista cansada, afecta a lo que tenemos cerca.

Pero esa limitación visual, patente y verificable, se corresponde admirablemente con el papel que cumple nuestra capacidad óptica en el conjunto de nuestros sentidos. Nuestra visión cubre competentemente el sector *distante* del campo perceptivo. Si el objeto se nos acerca, la competencia de su percepción se transfiere a otros órganos. Cierro los ojos: oigo, huelo y toco.

Este hecho, coherente y pleno, cualifica nuestra visión en el marco de la óptica física. Los grandes-angulares fotográficos son capaces de ensanchar el campo perceptivo al límite de los 180° (*ojo de pez*). Pero la distorsión que producen es a todas luces monstruosa. Porque la fotografía trata de agotar sus propios recursos, estrictamente visuales. El objetivo solo ve.

Pero nuestros sentidos no están obligados a barrer su propio campo específico. Ellos colaboran. Sus mismas limitaciones les inducen a una eficaz colaboración. De hecho, cuando el objeto se acerca en una medida inquietante al observador, el ojo humano, incapaz de acortar su distancia focal hasta ese punto,

lejos de abrir su ángulo de visión como lo haría un ojo-de-pep, sencillamente, se cierra. Es una actitud doblemente lógica: la vecindad del objeto impone una visión deforme de él que el ojo se niega a dar por buena.

Y es que la razón de ser de nuestro aparato sensorial es el conocimiento. Carecen de sentido por tanto aquellas apreciaciones cuyo rendimiento informativo es inaceptablemente bajo. La visión, pues, declina el juego si la situación le es desfavorable. Pero (segunda razón) esa reacción ocular negativa hemos de entenderla en el conjunto de la percepción. En él, el ojo cede sabiamente su puesto a otros sentidos. En particular, claro está, al sentido del tacto, cuya esfera de acción, la que Bachelard llama *al alcance de la mano*, es precisamente la vecindad⁶.

Esa juiciosa retirada es válida en dos sentidos: si el estímulo es agresivo, el ojo cede su puesto a órganos aptos para una defensa adecuada y, si el estímulo es apetecible, el ojo cede igualmente el lugar a órganos receptivos más idóneos. En efecto: la capacidad para el rechazo o la aceptación del tacto supera con mucho los recursos de la visión en idéntico trance. Tanto el horror como el placer, sensorialmente considerados, llevan a la deserción visual: a cerrar los ojos. Golpear, como acariciar, son aptitudes táctiles.

La perspectiva traduce, pues, la forma geométrica a imagen subjetiva. Prescinde de su regularidad y sustituye sus proporciones absolutas por otras relativas, acordes con una escala humana.

Añadamos a ello que nuestra perspectiva es, además, variable y móvil. Introduce, por tanto, en nuestro modo de ver la noción de secuencia. Secuencia que no es arbitraria, porque obedece a nuestros itinerarios (que Le Corbusier llama *proménades*)⁷. Nuestra perspectiva de la forma arquitectónica es así percibida en secuencia, como ritmo, más que como presencia.

De donde deducimos que nuestra percepción visual implica referencias al tacto y al movimiento. Pero detengámonos todavía, por un momento, en sus inmediaciones.

El horizonte

Nuestra perspectiva no es puramente visual y geométrica: tiene un sentido físico. La visión binocular, además de una conciencia del relieve, entabla una correspondencia entre la posición de los ojos y el campo gravitatorio. Ella es horizontal y hace referencia al horizonte. Nos da así una idea del equilibrio de los cuerpos observados y juzga su estabilidad.

Bajo esta apreciación, el cubo, cuya regularidad geométrica es incontestable, aparece menos regular: o dicho de otro modo, menos estable en su condición física. Pues no refleja el dominio de lo horizontal, presentándose nos como demasiado esbelto. Vertical y horizontal no son dimensiones físicamente equivalentes. Y la indiferencia del cubo lo ignora.

Pero nuestra perspectiva, lo hemos dicho, es inseparable de la noción de horizonte. El observador traslada el suyo como se lleva una mochila. Nada tan ligero y portátil como nuestro horizonte cotidiano para que nos sea servida, como en bandeja, la percepción de turno. Él es el que mide y compara las cotas entre un objeto y un sujeto. Si nos elevamos, nuestro horizonte

se ensancha. Si descendemos, se estrecha. Por eso, valorar los horizontes posibles y probables nos es imprescindible para una operación de diseño coherente con sus objetivos.

Gestalt

Desde nuestra perspectiva, subjetiva y móvil, tratemos ahora de contrastar el espacio interior con el de afuera. Desde afuera, vemos el cubo como una *figura*, según la terminología gestáltica de la psicología de la forma, en el entorno que percibimos como *fondo*. En el interior del cubo, en cambio, éste es el fondo sobre el cual destacan figuras de personas u objetos.

La doble-forma, de la que hablábamos antes, se desdobra en dos, que percibimos, una como figura (desde afuera) y otra como fondo (adentro). La primera tiene rango de imagen. La segunda se nos ofrece como ambiente. Son los dos polos relativos del acto perceptivo. Porque la figura que vemos afuera puede ser el fondo de otras que la usurpan su protagonismo. Por ejemplo: la figura de la Basílica de San Marcos, en Venecia, si tomamos distancia, pasa a ser el fondo de la plaza en la que se aloja.

Así, lo que acontece afuera o adentro se nos da como fondo o figura alternativos. El edificio es figura en el entorno que le sirve de fondo. Pero a su vez éste se recorta como figura cuando lo observamos a través de alguno de los huecos de aquél. La arquitectura es figura en el paisaje, como el paisaje es figura *vista* desde la arquitectura.

El diseño habrá, pues, de tener en cuenta esa ambivalencia de fondo y figura, afuera y adentro, para controlar los correspondientes significados en cada caso.

La *coquille* que de lejos nos muestra el maestro cuando nos acercamos a la capilla de Ronchamp se nos olvida cuando, habiendo entrado en ella, su interior nos envuelve en una luz que roza lo sobrenatural.

El cubo del que venimos hablando, cuya figura geométrica, aún vista en perspectiva, es contundente e inconfundible, se nos presentará tal cual es, si la vista lo abarca a distancia. Y su forma perfecta y regular se nos aparecerá como intrusa en el paisaje, más o menos caótico. Si penetramos en su interior, sin embargo, el espacio por él conformado depone su autoridad.

Se nos da como habitual (un suelo, cuatro paredes y un techo) lo que afuera tuvimos por insólito. Porque la regularidad en la naturaleza está reservada tan solo a las escalas macro o microscópica: es astral o cristalográfica, cósmica o atómica. Las proporciones de lo habitable le son ajenas. Una geometría a escala humana es siempre una novedad, una rareza.

Proporción objetiva y proporción perceptiva

Pero quizá lo que más nos asombra cuando percibimos el interior de nuestro cubo es comprobar cómo su perfecta proporción, a merced ahora de nuestros sentidos, estalla en un cataclismo de desproporciones. Así es: al margen de sus dimensiones, siempre y cuando el espacio cúbico nos sea accesible, la desproporción será inevitable.

○ el espacio a recorrer nos oprime, o el espacio a contemplar nos subyuga. La relación informativa de nuestros sentidos no se corresponde con las formas que son objeto de nuestras sensaciones. Uno es el equilibrio visual, otro el discurso itinerante y una tercera la medida del tacto. Por otra parte, no todo se ve, ni se toca, ni se recorre, y los estímulos se dispersan.

Y se dispersan los sentidos, cada uno en su campo de dominio propio, no equivalentes. Por lo que la impoluta simplicidad de las primitivas seis caras del cubo, rigurosamente iguales, se complica cuando una sola de ellas se puede pisar (el suelo), cuatro de ellas son palpables (las paredes) y una, por último, solo visible (el techo). Además y como hemos visto, el espacio cúbico no encaja en el marco apaisado de nuestra visión binocular (aunque el cuadrado remite a la figura humana). Y su respuesta acústica no parece la más conveniente.

Estos han sido meros apuntes acerca de la *redundancia funcional de la forma*. Hemos hecho hincapié en ella porque entendemos que un diseño coherente y rico debe prevenir el mayor número posible de tales incidencias. Pues el objeto del diseño es la disposición, a partir de una geometría elemental, de un espacio apto para la creación de ámbitos humanos.

En este lugar, tratamos sencillamente de entrever la red sutil de interacciones, sobre la base dialéctica de la función y de la forma, con objeto de ampliar el horizonte de aquélla, para aplicarlo al análisis de una estructura funcional compleja, como es el rito cristiano, en cuanto programa para el diseño del templo.

El estudio que precede en modo alguno ha sido concebido para dar a conocer asuntos que entendemos de sobra conocidos. Sus consideraciones son, en su mayor parte, obviedades. Si las hemos traído a colación no es tanto para hacerlas valer, cuanto para tenerlas en cuenta a la hora de encarar un diseño matizado y atento a un sinfín de detalles pertinentes.

Pues si bien es cierto que lo dicho es bien sabido, no lo es menos que a menudo sus razones no son tenidas en cuenta como hipótesis de trabajo. De ahí nuestro empeño en recordarlas. Y recordárnoslas.

Primeras deducciones

Del análisis del cubo como modelo de espacio podemos deducir algunas conclusiones:

1. Desde el punto de vista geométrico, hay dos espacios, uno adentro y otro alrededor, que no se corresponden y que, en cierto modo, se contradicen.
2. La tercera forma, intermedia, se debe a ambos y es de naturaleza dialéctica.
3. La dos primeras se refieren al espacio. La tercera configura la masa.
4. La situación física afecta a la forma geométrica sometiéndola a un campo de fuerzas.
5. Las fuerzas de la naturaleza inciden en su estructura y en su forma.
6. La masa implica unos materiales y estos aportan una semántica propia.
7. El color suscita sensaciones.
8. La luz interfiere, con su geometría peculiar, en la geometría de los cuerpos y hace sensible el espacio con su vibración.
9. La percepción de espacios y masas apela al concurso discreto de los cinco sentidos.

10. La perspectiva nos sirve una nueva sensibilidad de la forma, a través de itinerarios sujetos a leyes de estrategia y probabilidad.
11. El entorno afuera es fondo (paisaje) y desde dentro puede ser figura (vistas).
12. La forma distante se nos ofrece como figura. El espacio interior que nos envuelve, en cambio, se percibe como fondo abstracto.
13. En la naturaleza, a escala humana, la geometría es inhabitual.

Esta breve enumeración nos sugiere la complejidad de condiciones (ecuaciones) que es inherente a nuestro sistema. Una forma, que puede ser lógica para algunos de los parámetros enumerados, no lo es si son otros los que tenemos en cuenta. Su definición está sujeta a no pocas incertidumbres previas, a las que se ha de sumar las que ella misma induce.

Un ejemplo. Tomemos un sencillo alero, dispuesto para que el agua de lluvia no cause deterioro en los muros. Su razón práctica es evidente. Pero sus consecuencias son otras. Para empezar, el alero arroja una sombra sobre la fachada, dotándola de un relieve antes ausente, y subraya su horizontal. A la vez, tamiza, como visera que es, la entrada de luz en el interior, ello sin contar con la carga semántica, de carácter popular, que remite a la arquitectura de ciertas regiones en determinadas latitudes... Creíamos que un alero era un alero. Pero es mucho más.

Es decir: que las implicaciones de una decisión formal, tomada en virtud de una cierta función, ponen en cuarentena la totalidad del sistema que hemos previamente establecido.

El grado de complejidad es tal que la arquitectura no acaba siendo como *se hace*, sino como *llega a ser*. Escapa así al control del diseño y se nos convierte en instrumento de azares imprevisibles y, por supuesto, imprevistos. Como hemos visto, se puede medir las derivaciones inmediatas de una forma elemental tomada como punto de partida. Pero lo válido, y no fácil, es tener en cuenta cómo esas derivaciones *revierten* sobre la forma original. En este cometido, la aportación de los ordenadores es insuficiente. Lo difícil no es operar, sino prever y ponderar.

Semántica, poética y crítica

Hemos hablado de función y forma. Pero la forma posee, además, significado y atiende a una sensibilidad estética, cuyo juicio procede del gusto, en un cierto momento histórico y en un lugar geográfico dado. A la luz de ese juicio, nuestro prototipo asume una fisonomía nueva. El cubo, como forma arquitectónica, remite a una tradición ilustrada característica⁸.

Su significado forma parte de un conjunto más amplio de connotaciones semánticas que la semiótica describe. En este orden de cosas no es posible la asepsia. La insignificancia misma es significativa. Y la cualidad semántica es el campo donde convergen, tanto caracteres culturales, como imágenes subconscientes⁹. Más adelante anotaremos algunos de los signos que conciernen al templo. Advirtamos, de momento, que su diversidad es notable y distintas sus cualidades. Que toda forma es altamente significativa parece incuestionable.

El problema que el diseño ha de plantearse consiste en esclarecer qué significados son previsibles y hasta qué punto pueden ser determinantes de una poética. La semiótica plantea el conflicto entre *poética* (lo que se hace) y *crítica* (cómo se interpreta). Porque lo que desde un punto de vista crítico parece de un modo, puede serlo de otro en el ámbito poético.

Es difícil determinar cómo se compaginan el análisis de los signos y la ingenuidad poética. Porque la diversidad de signos, no sólo por su contenido, sino en su estructura, es de tal envergadura que no nos cabe un pronunciamiento radical acerca de esta cuestión. Lo que no obsta para que no podamos dejar de tenerla en cuenta.

En todo caso, habrá que contar con los símbolos entre las redundancias de la forma. No sin cierta cautela: porque la intervención de la semiótica en el terreno de la arquitectura, privilegiando al juicio crítico sobre el hecho poético, corre el riesgo de estrechar el horizonte que le es propio y está abierto a los cinco sentidos. La preponderancia otorgada en efecto al lenguaje de los signos pone el acento sobre sus cualidades plásticas y desvía nuestra atención del espacio, que es su razón de ser y su valor, vital antes que intelectual. Veámoslo.

Los puntos cardinales de la percepción arquitectónica

Del análisis que precede sobre un espacio cúbico elemental se deduce el imperativo de considerar la arquitectura como asunto vital y que concierne, al menos, a cuatro de nuestros sentidos: el sentido visual, el sentido del tacto, el sentido de la cinestesia y el sentido acústico.

Estos son los cuatro puntos cardinales que orientan su completa percepción. Ellos colaboran a su vez por pares (la vista y el tacto, el tacto y el movimiento: el oído parece hacer la guerra por su cuenta), juntos o cediéndose la vez, por turno, siempre atentos a su juego recíproco.

La naturaleza específica del espacio arquitectónico invita al desplazamiento, de andar viendo y ver andando. Lo que no impide el momento contemplativo, que la luz, o la penumbra, y el color favorecen. El tacto, a su vez, llama a los ojos y estos lo perciben aun sin contacto. Y el oído hace balance, tanto del espacio, grande o pequeño, como de su envoltura, viva o sorda.

Así, el espacio de la arquitectura se configura como ámbito perspectivo para el sentido visual y como recinto peripatético que invita al recorrido. De ahí la distinta naturaleza de los efectos, activo y contemplativo, que suelos y techos producen en nuestros ánimos. Y de ahí la relación directa que entre sí entablan la acción peripatética y la perspectiva móvil.

Sobre el suelo caben el movimiento o el reposo. En el techo, cobijo y universo a la vez, se reúnen la necesidad de atemperar la intemperie y el alarde mayor o menor de su estructura sustentante, con la evasión imaginativa de la forma que sugieren tantas bóvedas y cúpulas de todo tiempo y lugar. Y en el muro, por fin, se discierne la voluntad de espacio abierto-cerrado, continuo-discontinuo, aislado-integrado. Son, a grandes rasgos, los conceptos que conciernen a la que hemos llamado *tercera forma*. Recapitulemos.

Función y forma en la arquitectura

En una primera apreciación, la función que se plantea a la arquitectura se nos aparece compleja y confusa. Por su parte, la estructura que sustenta lo edificado habrá de obedecer a reglas precisas de resistencia y estabilidad. Y la intemperie natural deberá ser atemperada. La voluntad de edificar, por tanto, sale al encuentro de una situación vital, *inhóspita* en el mejor de los casos. La delimitación de un ámbito adecuado a una parcela, sea la que fuere, de la vida humana urge esa decisión en un momento dado. La arquitectura invierte el sentido del parto.

Nace para cubrir la necesidad de un espacio interior y, en inevitable correspondencia, determina un espacio alrededor. No hay arquitectura que no sea, a la vez, doméstica y urbana. La tensión entre estos dos ámbitos habrá de ser tenida en cuenta. A mayor abundamiento, lo que hagamos será interpretado como *imagen y signo*, sea cual fuere su contenido y su sentido.

La pluralidad es inherente a la función. No podemos siquiera suponerla de antemano una coherencia previa. La función no constituye estructura alguna. Si la poseyera, sería forma ya constituida. Porque no lo es, la aventura de conducir la función informal a la coherencia de la forma es toda una peripecia. Y en ella consiste, precisamente, el *hacer arquitectónico*.

Es error abstraer parcelas utópicas de la función; como lo es ignorar su incoherencia de base. La función se nos presenta como fuerza bruta, con el empuje arrollador de la barbarie. Es necesario un largo y difícil discurso dialéctico para crear cultura sobre la barbarie. El arquitecto no puede encerrarse en su celda: ha de saltar al ruedo y hacer cultura sobre su misma arena.

Estas observaciones no pretenden constituir una metodología en sentido estricto, pero sí la urdimbre para tejer un discurso específico del diseño referida a la arquitectura del templo.

Algunos escritos publicados en el entorno de los años 60-70 del pasado siglo sobre diseño arquitectónico abundan en propuestas metodológicas e itinerarios operativos¹⁰. Pero son pocos en el acopio de vivencias, implicaciones, redundancias, sugerencias y actitudes reflejas. Se echa de menos en ellos la efervescencia plural y aparentemente caótica de la vida.

Pero, si la vida es lo que verdaderamente importa, la arquitectura habrá de crecer, no en la retorta o bajo la campana neumática, sino en la tierra, sobre la tierra y desde la tierra.

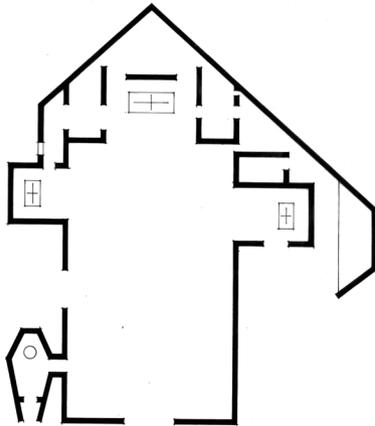
PRIMERA PARTE

La cuestión del arte sacro requiere, para su aplicación al templo, profunda matización. Porque, tanto las cualidades propias de la forma arquitectónica en tanto que forma construida, como su relación con los ritos en general y la liturgia cristiana en particular, difieren no poco con respecto al contenido genérico del arte sacro. La arquitectura del templo, por ejemplo, no es comparable al arte de un icono, ni participa de sus prerrogativas. Un recinto sagrado no es semejante a una imagen sagrada. El lugar de culto no se confunde con el objeto de ese culto.

Como hemos visto en otro lugar, lo *sacro* no es propio del arte, sino del rito. Cuando se dice obra-de-arte-sacro, lo sacro se predica del arte por analogía. Si hablamos con propiedad, no es sacra la obra de arte en cuanto arte, sino en cuanto objeto destinado a un uso sagrado. Es el uso, es decir, el rito, el que la consagra, no el arte.

Un vaso destinado a una ceremonia litúrgica, y que a tal fin ha sido consagrado, es un objeto sacro, con todas las de la ley, aunque en su forma sea mediocre, en su caso, e incluso su utilidad menos que mediana. Otro vaso, en cambio, preciosamente trabajado y perfectamente apto para la celebración del misterio, pero no consagrado, no es objeto sacro en modo alguno.

La sacralidad es el sello que la consagración confiere a los objetos *segregados* para el culto¹¹. La pretendida coincidencia, en un mismo símbolo, del misterio, por una parte, y de la forma, por otra, carece de rigor lógico. La representación simbólica del misterio corresponde al rito, no al arte¹². De aquí que el rito, y sólo él, sea lo cualitativamente sacro. Está en su esencia.



ARQUITECTOS
ACHILLE y P. G. CASTIGLIONI
MILÁN

Si trasladamos ahora estas nociones al dominio de la arquitectura, advertimos cómo el rito afecta de modo distinto al templo o al icono. Al icono se lo bendice: al templo, en cambio, se lo consagra. Porque el templo se toma como recinto destinado a una función ritual, al margen de sus cualidades formales o figurativas.

En un icono, por el contrario, forma y figura son consecuencia de su intención religiosa. Por donde deducimos que hay provincias del arte en las que la imaginación creadora arrebatada al objeto y lo hace vibrar en un ámbito nuevo, libre y absuelto. Es la suya imagen de devoción¹³ o de culto. En otras provincias, sin embargo (la arquitectura es una de ellas y su anfitriona), los vínculos con ciertos usos, predeterminados y determinantes, no llegan a romperse. Si acaso, se relajan, tan solo y algunas veces. Cuando la fuerza del rito es tal que el lugar no importa.

Es el caso de las catacumbas. O de las basílicas paleocristianas. O el de reconversiones como la que Miguel Ángel lleva a cabo en las romanas Termas de Diocleciano, convirtiéndolas en templo dedicado a *Santa María degli Angioli*¹⁴. No es el caso del *Panteon* asimismo romano que Adriano había dedicado a todos los dioses y la Edad Media reconduce al *único verdadero*.

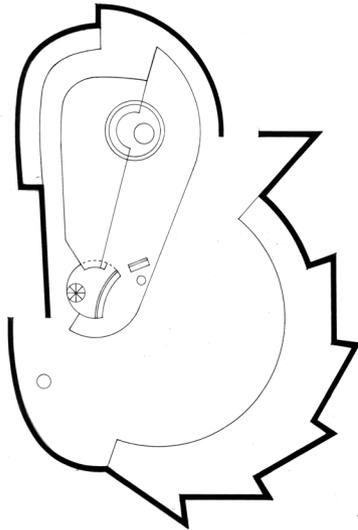
En el caso de la arquitectura, el recinto puede ser sublimado, pero no transcendido. De modo que su relación con el rito se entabla como espacio para una función, ambos colectivos. En la medida pues en que la arquitectura se pliega al servicio del rito que la requiere, es objeto para el culto y susceptible, por tanto, del sello *sacro*.

Bien entendido que esta calificación de sagrada no se debe a lo que su *forma nos dice*, sino a la *función* de lo que en ella se celebra y *hace*.

Ahora bien: si la imaginación formal regala a sus autores una libertad e independencia que difícilmente pueden darse en la obra de arquitectura, atisbos de ellas son irrenunciables en su hacer propio. Por muy objetivo que se plantee su diseño, registrando y estudiando con todo rigor la compleja red de solicitudes funcionales, el carácter del sujeto autor dejará su legítima impronta. El hallazgo feliz y consecuente dependerá de su ecuanimidad y continencia. Las cuales, siendo raras en la actualidad, conciernen a la mejor arquitectura de siempre.

Si la razón de lo sacro es, por tanto, funcional y la arquitectura lo es a su vez (siempre que la función se entienda más allá de lo estrictamente práctico), no es descabellado suponer que arquitectura y rito están llamados a entenderse. Y que su entendimiento dará lugar a una arquitectura del templo que, sin violentar el significado de las palabras, podemos calificar de arquitectura-sacra. Que lo será con todo honor, no tanto por su carácter, cuanto por el hecho fehaciente de su consagración como *domus ecclesiae*¹⁵.

Recordemos una vez más y antes de entrar en otras consideraciones, que lo sacro del templo es, con propiedad, la acción litúrgica, esto es el rito que vamos a describir. Pero dicha acción propone, contemplada en su plenitud como vivencia genuina, rica y conmovedora, una serie de funciones a las que la arquitectura ha de prestar servicio. Veamos cuál es su sentido.



ARQUITECTO
FRANCO ANTONELLI
PROYECTO

Templo pagano y templo cristiano

Descartamos, en primer lugar, el estudio de las relaciones del templo cristiano con su homónimo pagano, cuya diversidad es ajena al contenido de este trabajo. Sabemos que la religión de Jesús, en su etapa incipiente, no recurre jamás al ámbito del templo pagano, ni material ni formalmente, para alojar sus celebraciones. Y que esa abstención no se produce por razones de segregación es evidente. La mentalidad cristiana primitiva hubiera juzgado probablemente muy positiva la dedicación de un templo pagano al culto del Dios verdadero.

Pablo toma ocasión, precisamente, del altar reservado al dios desconocido en el Areópago griego para promover una *con-versión* análoga¹⁶. Tampoco sería justo achacar el desentendimiento del cristiano primitivo respecto de los modelos paganos o, simplemente, no cristianos por un deseo de originalidad, completamente ajeno a su ánimo.

La razón de la discontinuidad y consiguiente ruptura es sencilla: para el ejercicio del rito cristiano, el templo pagano, decididamente, no funciona. Su capacidad para la reunión es insuficiente (aún el monumental *Parthenón* disponía en su estado primitivo de escaso espacio a cubierto) y la articulación de sus recintos inadecuada. Desde el momento en el que Pedro, discípulo de Jesús, proclama en sus cartas el *sacerdocio real* del pueblo, idea inédita, el templo pagano, como recinto reservado y morada simbólica, es inaceptable para la nueva economía.

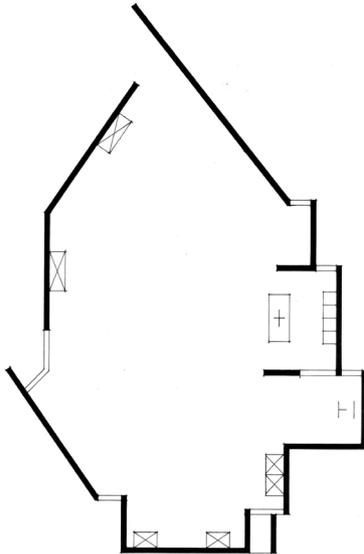
El templo hebreo incluso (sobre él volveremos), generoso en pórticos, patios y atrios, encerraba el *Sancta Sanctorum*, según nuestras noticias, reducido y reservado al sacerdote *de turno*, estuche precioso para la guarda inviolable de ciertos objetos constituidos en testimonio histórico de la benevolencia, lo que es decir *presencia*, de Yahvé¹⁷.

El templo hebreo y la sinagoga

El antecedente hebreo merece una breve consideración. Jesús, como judío y religioso, asiste a los dos lugares de culto, en la tradición de su pueblo: a saber, el templo y la sinagoga. El templo es singular y se halla en Jerusalén, lugar santo. La sinagoga es plural. Las hay adonde habita una comunidad suficiente. El templo es el centro que atrae la concentración anual de la Pascua. La sinagoga aloja cada semana la reunión sabática. El Islam imitará ese modelo dual en su Meca única y sus mezquitas dispersas.

En el templo hebreo hace asiento la *tienda de la reunión*, habitáculo portátil durante el centenario peregrinar del pueblo, que ha llevado sobre sus hombros el arca que contiene los símbolos de la *ley*, los cuales son garantía de la alianza de Yahveh y testimonio de su *presencia*. Salomón no sustituye la tienda, que es su *sancta sanctorum*, sino la fija y hace esplender.

Pues bien: las connotaciones del templo salomónico, minuciosamente descrito en los libros del Antiguo Testamento, son el reflejo de la imagen primitiva de su época nómada, es decir, reminiscencias de la *tienda de la reunión*¹⁸. El monumento, que será objeto de nuevas y valiosas aportaciones suntuarias (en los tiempos de Jesús, el mismo Herodes el Grande pone énfasis en ellas), será el resultado de agregaciones subsidiarias. Sus recintos,



ARQUITECTO
AUGUSTO BACHIANI
PROYECTO

atrios y pórticos, imponentes, acogerán a las muchedumbres congregadas por la *Pascua*.

Pero, a diario, en él habrá un trasiego de ofrendas e inmolaciones, obedeciendo a ritos establecidos, con la consiguiente animación (y el inevitable e inoportuno mercado).

Lo peculiar, sin embargo, del templo hebreo no es el sacrificio pascual, que el pueblo celebra en sus casas (y Jesús hará lo propio con sus discípulos), sino el lugar de la *presencia*, materializada en unos pocos objetos de alto valor testimonial, pues son las *pruebas* de la *promesa* suscrita por Yahveh. El resto, ciertamente fastuoso, es ritualmente anecdótico.

La función de la sinagoga es otra y distinta. Ella es el albergue de la cita sabática. En ella se guardan los pergaminos a cuya lectura se invita a alguno de los presentes, estimado digno de ese honor. En ella se lee la *Ley* y se comenta. Se recitan plegarias y se cantan himnos. La liturgia, pues, de la sinagoga se centra en la *palabra*, inseparable de todo rito como veremos más adelante. En este punto, nos importa tan sólo subrayar las cuestiones de sentido que nos han de servir de fundamento para entender y definir la naturaleza del templo cristiano.

El cenáculo

Porque la liturgia cristiana anda sus primeros pasos sobre las huellas de la hebrea, la cual, como acabamos de ver, se desarrolla en el templo y en la sinagoga.

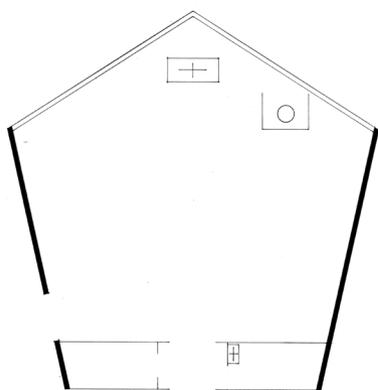
El templo es el lugar de la *presencia*, lugar santo. Y la sinagoga es, a su vez, el recinto de la *palabra*, lugar de reunión. Pero hay todavía un tercer ámbito: porque la *pascua* se inmola

en el marco doméstico. Este ámbito es el cenáculo o, dicho más llanamente, la casa. Una casa es el lugar adonde Jesús celebra la pascua con sus discípulos. Pues bien: la misa, rito capital de la liturgia cristiana por voluntad declarada del Maestro, conmemora esa cena pascual y parte, por tanto de ese *tercer lugar*. *Una sala grande en el piso superior*¹⁹.

Jesús ha frecuentado la sinagoga y visitado el templo desde sus doce años. Hablamos de los atrios del templo, porque Jesús, que sepamos, nunca penetró en el santuario, cuyo velo a su muerte se rasgó de arriba abajo. Son los lugares adonde concurren las personas piadosas y adonde ocasionalmente él ha impartido su enseñanza.

En alguna circunstancia, Jesús ha tomado ocasión del rito de la palabra en la sinagoga para introducir su *buena nueva*²⁰. Pero el uso de ese lugar como escenario para su predicación es accidental. De hecho, él se ha servido de otros muchos y bien dispares con el mismo fin: una montaña, una casa, una barca²¹. Lo que no es óbice para que el decoro del templo le afecte, y ello hasta el punto de provocar una crisis de familia, en su mocedad (perdido y hallado en él)²², y un acto (o quizá dos) subversivo en su madurez (arrojando de él a unos mercaderes).

En esta ocasión precisamente, Jesús alude a la *escritura* que cualifica el templo como *casa de oración*²³. Lo que queremos hacer notar es que Jesús acude a los lugares de la liturgia hebrea para divulgar su doctrina, al margen de esa liturgia. Hace uso de una buena coyuntura, propicia social y moralmente, para comunicar al pueblo su verdad.



ARQUITECTO
PAUL BAUMGARTEN
BERLÍN

Pero el talante de Jesús, en tales lugares de culto, no es, en modo alguno, sacerdotal. El ámbito en el que se injerta el nuevo rito es el recinto de la cena *pascual*. De nuevo Jesús usa de la coyuntura feliz, pero, esta vez sí, se reviste de una inconfundible personalidad sacerdotal e instituye con palabras, gestos y signos precisos, el sacramento sustancial del rito cristiano²⁴.

El primer templo cristiano no es, por tanto, ni el templo hebreo, ni la sinagoga, sino la casa, en cuyo *piso superior* Jesús dispone de *una sala grande y bien aderezada*. Es todo.

El templo interior

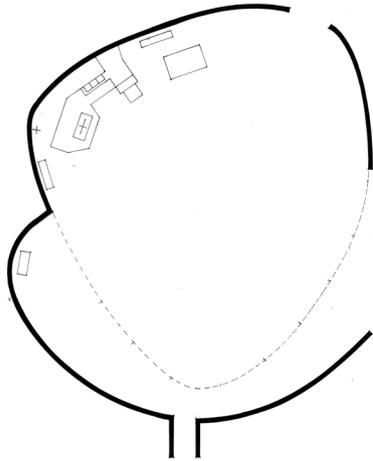
Es patente que, en la sucesión templo-sinagoga-casa, la fuerza del lugar, como hito de atracción, se ha venido desvirtuando progresivamente. El templo marca *un lugar*. La sinagoga, *algunos* lugares. La casa, *todos* los lugares.

Jesús ha escogido esta tercera opción, que se corresponde con la idea expresada por él mismo junto al Pozo de Jacob, en Samaria, a una mujer samaritana. Ella se interesa por el *lugar* óptimo para la adoración. Y Jesús la reconduce al interior de sí misma²⁵.

Ni en Jerusalén, le dice, como sostienen los judíos, ni en este monte, como creen los samaritanos, sino *en espíritu y en verdad*. Ése es el lugar, único digno y propicio, para un culto auténtico. Y no es difícil entrever las implicaciones de esta idea, aceptada en toda su fuerza. El lugar no importa: es la actitud. Una casa cualquiera basta. El rito cristiano es de raíz *utópica*.

Años más tarde, Pablo, discípulo de Cristo, elaborará la idea de un templo moral, vivo, no real²⁶. Se percibe un cierto sentido humanista en esta nueva concepción del culto. El templo hebreo respondía a una necesidad funcional, de salvaguardia del testimonio, y significativa a la vez. Era todo él una firme acta notarial. Pero el testigo ha sido ahora trasladado a los hombres. Ellos son los testigos: los apóstoles en primer lugar, los mártires, todos los cristianos. El templo se desprende así de su función de testimonio, marca del lugar, hito cósmico. El lugar es el ser.

Ponderar esta cuestión nos parece fundamento necesario para el entendimiento del templo cristiano. Su arquitectura soporta, después de dos milenios, una serie de adherencias que será justo dejar entrever en parte, en su calidad de esbozos previos, pero que no pueden constituir la matriz generadora de la idea del templo cristiano. Si esto sucede, y suele suceder, la distorsión es doble, pues se desatiende por un lado la idoneidad funcional del templo, y se distrae por otro su significado de servicio a la asamblea sacerdotal del pueblo fiel.



ARQUITECTO
RODOLFO BETAZZITI
PROYECTO

La iconografía

Una de las características, desde el punto de vista plástico, del rito hebreo, es la total prohibición del culto iconográfico²⁷. La imagen de la divinidad, realizada por mano de hombre, es considerada impropcedente. La visualización del *Invisible* se considera sacrílega y causa de eventual idolatría o, cuando menos, grave inducción de ella. El icono está, pues, proscrito.

La iconografía de otras religiones fue en otros tiempos, y sigue siéndolo ahora, por el contrario, copiosa. Sus templos guardaban representaciones varias, algunas monstruosas, de

sus divinidades, en tanto que el hebreo encerraba sólo objetos, a modo de memoriales, para confirmar el pacto histórico que argumenta el Antiguo Testamento. Las representaciones eran aludidas a lo sumo. Y si alguna figuración se insinuaba, lo hacía bajo formas inverosímiles (los querubines del arca) desprovistas de propósito realista alguno. El resto era pura abstracción.

Como es sabido, el Islam heredaría la proscripción iconográfica del rito hebreo. Pero el cristianismo, concede y promueve, desde su primera época, las representaciones, signos de un ánimo sereno y de una madurez de juicio suficientes para gozar de lo que se ha dado en llamar *inducción* de las formas, sin caer en su *seducción*. Colaboran a, pero no acaparan, el culto.

No obstante, la iconografía cristiana, será ocasión de controversia y escisión a lo largo de su historia, desde la ferviente *iconomanía* del culto bizantino, hasta la reacción *iconoclasta* que él mismo provoca. El occidente, más afín, tal vez, al pensamiento abstracto, ha acusado en menor grado este conflicto. En una cultura de ideas, las imágenes pasan a segundo plano.

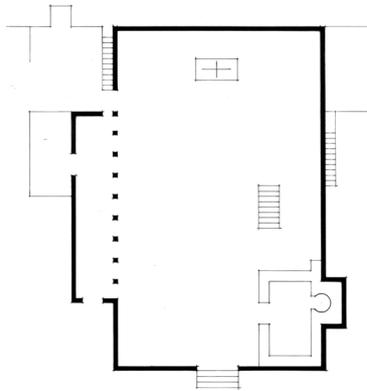
El rito hebreo comparte con las liturgias adyacentes, geográfica e históricamente, un sentido del templo como recinto inviolable para la reserva de *algo*. Pero difiere absolutamente en cuanto al sentido de ese *algo*: testimonio, en lugar de imagen. Por eso, cuando el cristiano re-introduce las representaciones, el sentido de éstas es original, y disidente del resto de las religiones. Los iconos cristianos no son objetos por cuyo medio se conjura la benevolencia de una divinidad airada. Son más bien, recuerdos de familia y aliento de fidelidades.

En este sentido, el cristianismo actualiza las representaciones, comunes a otros ritos de naturaleza politeísta. Pero las dota de un significado nuevo, haciéndolas converger en el monoteísmo de herencia hebrea, no tanto como testimonios, cuanto como testigos de la fe recién instaurada y acabada de estrenar. La voz griega *martyros* responde a esa identidad.

Así, el sentido del testimonio cristiano enlaza con el hebreo. Pero se ha producido una transferencia de los objetos a las personas. Y si aquéllos, por otra parte, hacían referencia a la fidelidad de Yahvé, éstos, por el contrario, señalan la fidelidad de los hombres. La fidelidad divina, bajo la óptica cristiana, ha sido definitivamente asentada por el testimonio de Jesús.

El cristiano, si lo es, esto es, si cree en Jesús, no necesita de otra prueba de la fidelidad de Dios Padre. Su ser mismo es el arca de la Nueva Alianza. Y el lugar de adoración.

De donde deducimos, con todo rigor, que el templo cristiano no es, en origen, un lugar que alberga una determinada iconografía. No es, por tanto, una arquitectura-en-torno-a-una-imagen. Las imágenes concurren a él como aportaciones de la comunidad que, por medio de ellas, hace presente una comunión de fe, más allá de la geografía y de la historia, de todos los cristianos, vivos y difuntos. Pero la *presencia* del ser divino, que determina el lugar sacro, toma cuerpo, como ha asegurado el mismo Jesús, en el pueblo reunido *en su nombre*²⁸.



ARQUITECTO
J. BERNARD
COLONIA-EHRENFELD 1958

La *domus Dei*

Las imágenes, pues, no son la razón de ser del templo cristiano. Por otro lado, Dios se ha trasladado al interior del hombre, lugar moral del culto, lo cual desvirtúa la fuerza simbólica del templo como casa-de-Dios. Conviene, por todo ello, revisar los posibles nuevos sentidos de la *domus Dei*, dado que la arquitectura de nuestro templo se nos aparece como no-necesaria.

La cuestión, hasta el momento, se formula así: si todo ámbito es de suyo apto para el rito cristiano, parece innecesario delimitar un ámbito propio para ese fin. (Hablamos ahora del sentido del templo y no de sus utilidades prácticas). El creyente es, en nuestro caso, *domus Dei* y templo en el que, como dice san Pablo, habita la divinidad²⁹.

Se trata, por supuesto, de una noción mística, porque la divinidad inconmensurable no cabe en *habitación* alguna. La idea de un Dios omnipresente, más allá del espacio y del tiempo, en *tois ouranois*, como dice el padrenuestro, gobierna, desde su origen remoto, la historia del monoteísmo. Pero lo que da sentido a la *domus Dei* no es tanto la *morada* cuanto la *presencia* de la divinidad, convocada, precisamente, por el ámbito que el templo determina. No es pues que Dios esté en él, como está en todas partes, sino que en él se nos hace presente.

Tratemos de perfilar mejor este concepto. Es claro que *estar presente* supone algo más que *estar*. Para estar presente no basta con estar, hay que hacer, como se suele decir, *acto de presencia*. Según la mentalidad hebreo-cristiana, Dios está en todas partes. Pero no en todas partes su estancia se hace presente de modo igualmente sensible.

Pues bien: para el israelita, el santuario es el lugar *ad hoc* para que la presencia de lo divino se haga sensible. Dicho de otro modo: un recinto adonde la probabilidad de sensibilizar esa presencia divina es óptima. Por eso, toda cautela será poca para regular la entrada de los elegidos. Pues el impacto de la presencia divina es tal, que puede provocar la muerte³⁰.

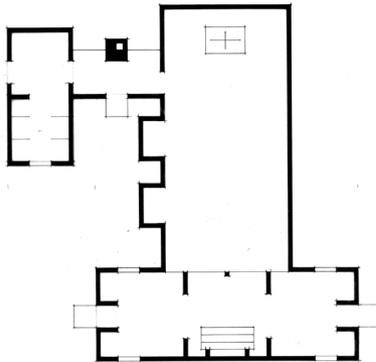
La *tienda de la reunión* en tanto que *domus Dei* israelita es, pues, un recinto en el cual la omnipresencia de la divinidad puede hacerse sensible con mayor probabilidad. Y ello reviste siempre un cierto aire insólito e inefable. Es *morada* de Dios porque en ella Dios no sólo *está*, sino se hace *notar* de tiempo en tiempo. Zacarías, padre de Juan Bautista, es testigo³¹.

La teología cristiana, sin embargo, remueve profundamente este estado de cosas. Para el cristiano, la *presencia* de la divinidad se ha consumado en la *encarnación del Verbo*³².

Jesús, el Verbo encarnado, hace presente a Dios. Jesús es Dios y hombre. No sería suficiente decir que Dios *está* en Jesús: porque Jesús es Dios. *Destruid este templo y lo reedificaré en tres días*³³.

No vamos a detenernos, claro está, en consideraciones teológicas, impropias de este estudio. Tratamos tan solo de establecer el esquema conceptual indispensable, según el credo cristiano, para determinar esta cuestión de base: si tiene sentido, y cuál sería éste, decir que el templo cristiano es la casa de Dios o *domus Dei*.

Parece claro que la economía del evangelio invalida el sentido hebreo de esta noción. Es significativo que el propio Jesús alude al templo como *casa de oración* (citando la Escritura)



ARQUITECTO
J. BERNARD
SIEGBURD (RENANIA) 1959

y guarda silencio respecto al tema de la *presencia*³⁴. Él tiene conciencia de cómo esa *presencia* se realiza plenamente en él. A él, por tanto, nos remite la posibilidad de una *domus Dei*.

Jesús habitó, a lo largo de su vida, diversas moradas y en distintos lugares: en Belén de Judá y en Egipto, en Nazaret de Galilea y en Cafarnaúm, en Betania... De todas ellas se podría decir con propiedad que, por un tiempo, fueron *casa de Dios*. Después de su resurrección, en cambio, si bien Jesús se comporta de modo ordinario para reafirmar su identidad frente a sus discípulos, es obvio que, liberado de las contingencias de la vida terrena, no puede decirse de él con propiedad, que *habitó* en parte alguna³⁵.

Porque *habitar* implica estar sujeto a un orden físico y a sus condiciones. Un Jesús que penetra en el recinto *estando atrancadas las puertas* no es un *habitante* ordinario³⁶.

Pero Jesús asegura permanecer y permanece, según esa misma teología, de un modo misterioso llamado *sacramental*, entre nosotros³⁷. Lo hace *bajo especies de pan y de vino*. Y el templo cristiano ha de ser lugar adecuado, aunque no único, para la reserva de tales sagradas especies. La *reserva* invoca, en cierta medida, la inviolabilidad propia del santuario hebreo.

Median, sin embargo, importantes diferencias. Los objetos custodiados en el *sancta* eran valiosos e irrepetibles, pero puros objetos, cuyo valor era el testimonio. Para el cristiano creyente el pan y el vino *son* Jesús, por intolerable a la mente que esto pueda parecer. Su valor material es inferior y su reposición fácil e indefinida: pero su realidad supera toda realidad.

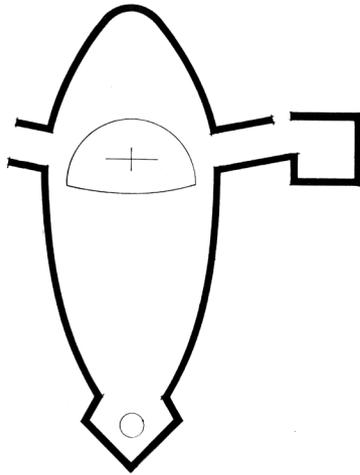
Podemos, pues, afirmar, ateniéndonos al ritual cristiano, que Jesús *está* en el templo... *sacramentado*. Porque es pan y ese pan *está* en la *reserva* sacramental. Decir sin embargo, que Jesús *habita* en el templo carece de rigor lógico, incluso teológico. Porque el habitar comporta unas determinaciones que no concurren, a todas luces, en este caso.

Volveremos sobre este tema para considerar las implicaciones formales propias de la reserva. En lo que concierne a nuestro discurso actual, nos basta precisar, para corregir errores que puedan incidir en el diseño del templo cristiano, cuál es el *modo* de la *presencia* divina en nuestro caso, absolutamente diverso del modo hebreo.

Dios *está*, de hecho, en el templo cristiano. Pero su presencia, o mejor, la actualidad de ella, no precisa ser invocada, ni mucho menos temida. Nuestro templo no es, como el hebreo, un lugar que atrae, como el pararrayos al rayo, la manifestación de lo sagrado, o *hierofanía*³⁸. El *modo de estar* de Dios en el templo cristiano es sacramental.

Y las condiciones que ello impone al diseño derivarán del *signo sensible* que es todo sacramento. La *presencia* tiene forma de pan y vino que, por su inconmensurable realidad sobrenatural, requieren salvaguarda y reverencia.

La inviolabilidad de las *sagradas especies* es el auténtico reclamo al diseño, en lo que atañe a la cuestión de la presencia. Cuanto acuda a salvaguardar y significar la inviolabilidad de la reserva será respuesta coherente con este sacramento. Cuanto, por el contrario, derive a un tono solemne y palacial será reminiscencia de la *antigua alianza*, que contradice el imperativo



ARQUITECTO
H. BERNARD
CAEN

formulado, con un latín poético, por Tomás de Aquino, en su himno al Santísimo Sacramento: *et antiquum documéntum novo cedat rítui*. El testamento es otro y otras sus notas.

Aunque son varios los significados del templo, algunos de los cuales ilustra el *propio* de la *Misa de la Dedicación*³⁹, dadas las muchas concomitancias entre ellos y su común genealogía bíblica, proponemos, para nuestro estudio, reducirlos a dos: la *domus Dei*, o morada de Dios, de la que hemos tratado, y la *tienda de Yahvé*, de la que procede que tratemos a continuación.

La tienda de la reunión

Hemos dicho que el origen del templo hebreo está en la *tienda de la reunión*⁴⁰. Para un pueblo nómada, la *tienda* constituye su arquitectura habitual. Pues bien: los rasgos estilísticos propios de la tienda primitiva permanecen luego, cuando la vida sedentaria permite consolidar el espacio de culto en la ciudad santa, Jerusalén. La tienda es, pues, la constante tipológica que acompaña al rito del Antiguo Testamento. Instaurado el Nuevo, no parece por tanto razonable la continuidad del tipo. De la nueva liturgia se espera un cambio de rumbo. Veámoslo.

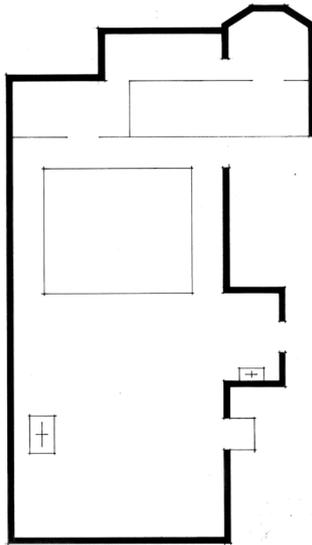
El *éxodo* es la médula de la historia del pueblo de Israel: la gran epopeya a lo largo de cuyas trágicas etapas se perfila una religión singular en torno a una *promesa*. Lo sorprendente, aunque no atípico, es que, cuando éste concluye con el asentamiento en la tierra prometida, su recuerdo permanece vivo y perdura en el imaginario del pueblo.

Para un israelita de los tiempos de Jesús, ese recuerdo es, precisamente, el reclamo moral más contundente. De hecho, la memoria de él se inscribe en algunos ritos invariables de su oración habitual. Y es que la citada epopeya significa, en la mentalidad del pueblo judío, el radical estado *transitorio* de la condición humana que la teología cristiana hará suyo.

Dicho en lenguaje llano, la cuestión que aquí se plantea no ha dejado de preocupar a la criatura humana con uso de razón que habita esta tierra: si hay o no *otra vida*. Y, supuesto que la hay, cuál es el montante de cada una y sus recíprocas correspondencias. La aventura israelí es así el símbolo histórico de la radical provisionalidad de la vida del hombre sobre la tierra. Es curioso que haya sido un pensador hebreo, el autor de la doctrina que subvierte la idea bíblica de la *tierra prometida*, bajo la forma de *sociedad sin clases*: el cielo en la tierra.

Ahora bien, el cristianismo, que deberá remontar, desde su origen, un buen número de atavismos morales y rituales procedentes del pueblo hebreo, heredará, sin embargo, incólume el sentido de la vida sobre la tierra como algo definido, pero no definitivo: transitorio. El poeta Jorge Manrique evoca quince siglos después esa idea consustancial a la concepción cristiana.

Los judíos, devotos de sus tradiciones, optaron por conservar el estilo de la tienda-de-la-reunión, cuando las circunstancias les permitieron edificar un templo y adornarlo con oro y mármoles. Pues para ellos, el porte viandante de la tienda, en consonancia de carácter con el rito *pascual*, era un hilo conductor merecedor de ser recordado y valorado.



ARQUITECTO
G. BÖHM
OBERHAUSEN 1959

Hay un pasaje en el Nuevo Testamento de capital trascendencia, en el que los términos usados remiten, de modo que no puede juzgarse casual, a la semántica de la *tienda*. En efecto: en el prólogo a su evangelio, Juan, discípulo de Jesús, escribe, a propósito del misterio cristiano fundamental: *el Verbo se hizo carne y acampó entre nosotros*⁴¹. *Eskénosen* en el original griego.

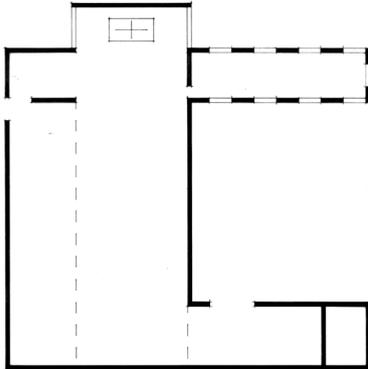
El autor, israelita, tiene en mente tal vez la imagen que anualmente el pueblo revive en forma castiza, con la fiesta que llaman de los *tabernáculos*, en la que el mismo Jesús participó alguna vez⁴². Y en otra ocasión, otro discípulo, Pedro, en el monte de la transfiguración y en un raptó de euforia, propone: *hagamos tres tiendas*⁴³. Llevan el acampar en la masa de la sangre.

Así, el espíritu cristiano acoge de buen grado la imagen hebrea del *campamento* como signo de la vida terrena. Y el diseño, sensible a las redundancias de la forma, las pondera. La historia del templo cristiano que a grandes rasgos describiremos a continuación, contradice sin embargo, obstinadamente, esta semántica de lo transitorio.

No se trata, en modo alguno, de insinuar que una lona *tendida* sobre unos postes con cables sea la solución para nuestro templo. No es, además, propósito de este estudio apuntar soluciones formales que sólo serían legítimas en un entorno singular, concreto y determinado. Pero sí nos conviene anotar que el carácter *provisional* de una arquitectura que se basa en el *montaje*, con su poética peculiar, tiene sentido, afín al origen del templo y a su autenticidad, en contra de lo *perdurable* que se deja sentir en toda construcción monolítica.

El templo en su historia, se ha vencido por lo común del lado de la segunda opción. Lo cual es un contrasentido que conviene declarar, para no abundar en su ya copiosa dinastía.

Resumiendo: el templo cristiano no es en estricto sentido *morada-de-Dios*, si bien Dios está sacramentalmente, no sólo mística o moralmente, en él. Y no llega a ser, porque no hay razón para ello, propiamente una tienda, aunque comparte con ésta un significado afecto a su credo religioso. ¿Qué sentido tiene, entonces, el templo cristiano? Veámoslo.



El templo *doméstico*

Si nos remitimos al origen, observamos que Jesús impartía sus enseñanzas en cualquier lugar. En el templo y en la sinagoga, entre otros muchos⁴⁴. Y oraba, igualmente, en cualquiera de ellos, buscando tan solo un cierto paréntesis de soledad, las más de las veces al aire libre⁴⁵. Pero, en el instante decisivo, en el cual va a instaurar el rito de la *nueva alianza*, amparándose en la celebración de la pascua judía, usa el recinto preparado para ésta: *es una sala alta y bien aderezada en una casa de Jerusalén*. Nos lo cuentan los evangelistas Mateo, Marcos y Lucas⁴⁶.

El lugar no es singular, aunque, desde luego, decoroso. Sólo las edificaciones de cierta calidad tienen, en la Jerusalén de este tiempo, planta alta. La vivienda modesta es de una sola planta y cubierta por una terraza a la que se accede desde afuera. A la de la *cena* hemos, pues, de suponerla un buen equipamiento, recinto no especial, pero por encima del término medio.

Ahora bien: ese buen *aderezo* implica deferencia hacia los que concurren a él. Pocas veces, seguramente, estos pescadores de provincia, se han reclinado tan muellemente a una mesa tan

ARQUITECTO
G. BÖHM
GREVENBROICH 1957

ordenada y limpia. El lugar es, sin apurar el protocolo, escogido y sobrea abunda a la llaneza de los comensales, *iletrados y plebeyos* (como ha escrito algún comentarista).

En esas circunstancias y condiciones nace el rito cristiano y éste es el primer lugar en el que se celebra: una *domus*, casa acogedora y, por lo que sabemos, prestada.

Nos importa insistir en esa doble cualidad: el esmero en los detalles funcionales (*bien aderezada*) y la ausencia de un carácter específico: es *una sala alta*, como tantas otras, que no significa nada, pero que sirve para todo. La historia derivará este templo primario hacia formas que, en su conjunto, significan mucho, pero apenas sirven al rito que las reclama.

Esa tradición doméstica del primer templo permanece algún tiempo. En los *Hechos de los apóstoles*, adonde Lucas de Antioquía refleja fielmente usos y costumbres de las primeras comunidades cristianas, abundan referencias al ámbito doméstico como el lugar propio para la *fracción del pan*, como se denomina en principio el rito eucarístico⁴⁷.

En ese ambiente, pues, proto-cristiano, el templo, como tal, no se da. Para el ejercicio de la nueva liturgia se adapta lo que mejor conviene. Este hecho nos revela el talante original de una cultura evangélica que conjuga, con ejemplar sencillez, una conciencia religiosa al rojo vivo con un sincero desdén, sin prejuicios, por la forma.

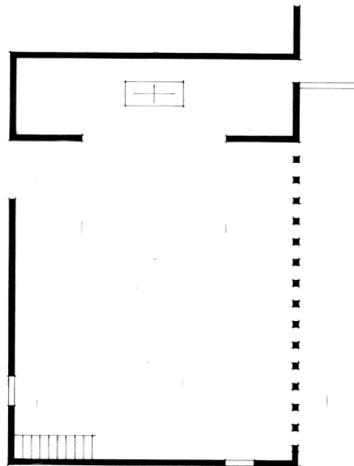
Hemos advertido en otro lugar, cómo el arte cristiano primitivo es referencia inevitable para todos aquellos que tratan del arte sacro. Por una parte, el templo carece en ese momento

de forma específica. Por otra, el arte sacro cristiano emerge con ingenuidad y verdad difíciles de superar. La situación es coherente, aunque la perspectiva histórica sugiera lo contrario.

En el momento actual, atravesamos una situación inversa. Hoy el arte es, para amplios sectores de población, la religión (hay otras muchas y menos nobles) de todos aquellos que no poseen otra. Una encuesta sociológica imparcial llevaría sin duda a percibir y enumerar un rico arsenal de rasgos rituales en comportamientos poéticos o simplemente *lúdicos*.

Pues bien: en la antigüedad cristiana creemos adivinar un desplazamiento en sentido inverso: la religión es el arte de aquellos que no poseen otro. Y así, lo que a nuestros ojos se aparece como un arte espontáneo y cargado de sentimiento reverencial no es otra cosa que la marca profunda de un culto vivamente encarnado. Una liturgia celebrada con esmero parece a nuestros ojos atónitos un arte insólito. Pero lo insólito de ese arte consiste en que no es tal. Lo es solo desde nuestra óptica moderna: no en sí mismo. Pues careció de la conciencia de serlo.

Otra cosa es que reconozcamos como arte el que, como sostiene Adorno, *llega a serlo*, con independencia de que haya, o no, querido serlo. Entre nosotros abunda un arte que quiere ser y no llega a ser. En el arte cristiano primitivo sucede lo contrario: que, no queriendo serlo, ha llegado a serlo⁴⁸. Llamamos legítimamente arte a lo que fue, en origen, medio *profético*.



ARQUITECTO
ALEXANDER VON BRANCA
MUNICH 1954

El templo basilical

Puede parecer que la hostilidad en torno al cristianismo naciente hubiera inhibido el desarrollo de una forma propia. Pero no sería justo atribuir a esa causa, intermitente por otro lado en el espacio y el tiempo, su inapetencia de originalidad. Su recurso *doméstico* a la casa anónima es, en todo caso, anterior a los movimientos hostiles (persecuciones) de gran alcance.

Pero hay otra prueba y es contundente. Si el impulso a la configuración de un espacio característico hubiera sido frenado por las circunstancias adversas, este mismo impulso habría fraguado en una acción concreta una vez estabilizada la situación y depuestas las hostilidades. Pero comprobamos que no fue así. Tampoco una nueva forma surge de la noche a la mañana.

Cuando el cristianismo, con el emperador Constantino, adquiere su carta de naturaleza política, asume en efecto un nuevo modelo de lugar para el culto: pero éste no es original, sino adaptado. A la *domus*, insuficientemente capaz, sucede la *basílica*, una tipología derivada de la institución judicial romana. Se la adopta porque conviene, libérrimamente. Pero ¿conviene?

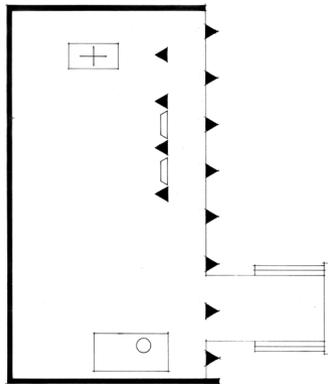
La *basílica* confirma, desde luego, la tradicional indiferencia, de parte de la comunidad cristiana, hacia una arquitectura propia, ceñida a sus ritos específicos. Pero, al mismo tiempo, transforma en una profundidad de alcance histórico, el sentido del templo cristiano. Pues no sólo afecta a su dimensión *eclesial* de espacio para una asamblea cada vez más numerosa, sino que induce en ella comportamientos y actitudes nuevas. La *basílica* es más capaz: obvio. Pero, además, establece una orientación *hacia* (un eje) ausente en la casa (*alrededor de*).

En la primitiva *sala bien aderezada* era patente el sentido *eucarístico*: comensales en torno a una mesa. Quienes concurrían eran a ella *circunstantes*: que-están-de-pie-alrededor.

Pero la basílica, nave longitudinal *encabezada* por un ábside, organiza la concurrencia de muy diversa manera, puesto que orienta el haz de atención en forma *paralela*, contraria a la forma *convergente* anterior. Esa nueva orientación del pueblo privilegia una liturgia en torno al rito-profético. La *palabra* toma el mando.

Desde el punto de vista del diseño del templo y su historia, puede decirse que el rito-profético, desplaza al rito-eucarístico. La comunicación de la *palabra* pasa a primer plano. Lo que es, en la teología paulina, el punto de partida para la conversión. ¿Acaso san Pablo no se había entregado en cuerpo y alma a ese menester⁴⁹? *In principio erat verbum*, dice san Juan⁵⁰.

La forma basilical obedece fielmente a la solicitud de comunicar la *palabra*. Hay en ella un claro vector de atención, un frente de emisión, un ábside cóncavo que resuena. No en vano la función judicial de la basílica en su origen comportaba condiciones similares. Es, en el fondo, un espacio acústico elemental. La neta separación ábside-nave no está forzada ni es descortés: responde limpiamente a la disyunción discreta del que habla y los que escuchan. La oratoria es la base de su puesta en escena. Y el juicio que en ella se celebra tiene como reo al mismo Dios.



ARQUITECTO
E. A. BURGHARTZ
OBERHAUSEN 1959-60

Los *circunstantes* de la *domus* eran celebrantes de una *fracción*. Había en ella jerarquía desde luego: porque no todos sus sacerdotes son del mismo rango pues, si bien es verdad que todos ofrecen y todos comulgan, uno sólo consagra. Pero en todos los presentes la actitud era psicológicamente homogénea.

En cuanto a la *palabra*, en cambio, uno es el que habla y el resto escucha. La frontera es natural e insoslayable. El propio Jesús naturalmente la buscaba cuando, separando una barca de la orilla del mar, montaba en ella el estrado para su predicación⁵¹.

La basílica obedece en términos de diseño elemental al vector horizontal de la *palabra*, comunicada de uno a muchos. Pone el acento en este rito y desvía la atención del resto.

El templo románico

En este somero repaso cabe decir que el templo románico prolonga el sentido litúrgico de la basílica, aunque el *tectum* (abovedado en lugar de plano) se configura de modo diverso. La solución es menos retórica pues, si la voz del orador resuena (desde el ábside), la del pueblo no queda a la zaga (bajo la bóveda). Pero permanece el prototipo funcional dado, horizontal y particularmente apto para el rito-profético, sin menoscabo de su variante *responsorial*. En este templo, emblema del genio cristiano medieval, el pueblo oye pero, a su vez, *responde*.

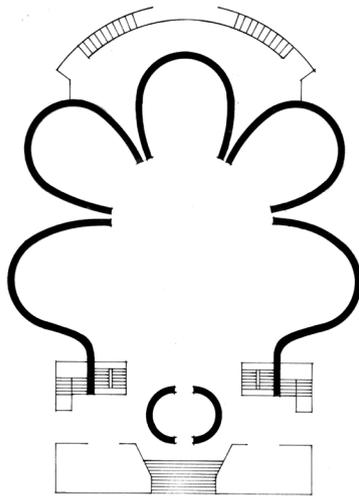
El Templo bizantino y el Templo gótico

El templo bizantino de Santa Sofía, o de la *Santa Sabiduría* (sofía en griego), inaugura un sugerente elemento de contraste. Su planimetría sigue siendo la que era: su planta es la de una basílica, pero el espacio que se eleva sobre ella es otro. La cúpula hace acto de presencia y, con su retórica imponente y altamente simbólica, pone en vigor un resorte subyacente, pero no formulado ni formalizado hasta entonces, de la liturgia cristiana que hace referencia al rito-propiciatorio. El templo como casa de oración: un lugar entre otros, pero más propicio.

Porque, advirtámoslo, la vertical es signo de actitud orante. Los que oran, levantan las manos. Jesús inicia su oración dominical con la invocación a un *Padre que estás en lo alto*. La súplica, por otra parte, se sustrae a la gravedad de la culpa, con su atadura y su miseria. Ciertamente que la postración es actitud habitual del que ora. Pero esta ambivalencia abajo-arriba no hace sino corroborar el argumento. El orante cae sobre su rostro porque espera ser elevado por una fuerza superior sobrecogedora⁵². Son la *acción* y la *reacción* propias del acto *propiciatorio*.

Y el vector que lo simboliza es vertical en su doble sentido de tensión-distensión. Y así, el diseño del espacio que invoca esta peculiar disposición se asienta espontáneamente en una dialéctica de lo vertical. No deja de ser llamativo que la preocupación estructural, en tanto que desafío al orden gravitatorio, pasa al primer plano en este preciso momento histórico.

En Santa Sofía el espacio esplende. Y lo hace en virtud de una sabia estructura, apenas visible en su interior y que la luz distrae, dotando a la cúpula de una aparente ingravidez que nos



redime de toda atadura terrena. Lo que debería pesar, porque pesa, y no poco, ha dejado de pesarnos. La culpa, en todo caso, queda afuera. Esa cúpula es el símbolo que nos salva.

Por supuesto: la primitiva basílica romana, como el templo románico más tarde, han resuelto o resolverán su propio problema estructural, adintelado en aquélla, abovedado en éste. Pero es patente que, en uno y otro caso, las estructuras resuelven y callan. La solución al problema sustentante queda al margen del símbolo que concierne al templo que sustenta.

El énfasis simbólico puesto en la estructura se insinúa en el audaz templo bizantino, aunque sea visible tan solo afuera, en la manera compleja de compensar los empujes de la grandiosa cúpula: pero estalla, con una elocuencia sin precedentes, sobre todo afuera, pero en parte adentro, del templo gótico. La mecánica del templo románico es masiva, ruda y discreta.

Entendemos que la euforia del despliegue estructural es la réplica a la puesta en valor de una dinámica de signo vertical cuyo determinante funcional es el rito-propiciatorio. Tomás de Aquino verá en ella, con la natural reserva del teólogo, que predica en público pero reza en secreto, el alarde de una no del todo santa *libido aedificandi*.

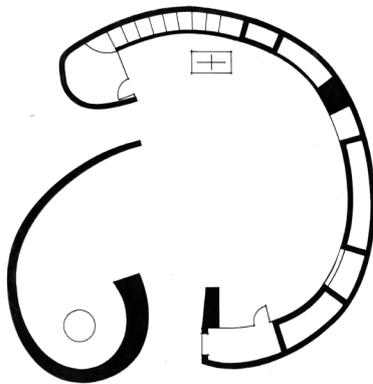
Y es que, en el diseño de espacios audaces (y la verticalidad es siempre un reto, pero lo es mucho más en la fábrica de arquitectura) se verifica, con matices, la ambivalencia descrita.

Tómese la figura imponente del templo bizantino o la catedral gótica. En ambos casos, la vertical destaca: en el primero, adentro, y en el segundo, afuera y adentro. Analizaremos las diferencias luego. Su elevación nos *sobrecoge*: y en ello está la clave. Pues el *sobrecogimiento* implica una contradicción que se traduce en opresión y levitación, angustia y arrebató.

Pues bien: la osadía estructural de estos modelos plasma rigurosamente ese vaivén. De un lado, sus espacios imponentes abaten y empequeñecen al hombre, cuya escala se minimiza en este universo. Pero, al propio tiempo, el desafío tiene raíces humanas y no puede menos de convocar euforia y autosuficiencia. En ellos el hombre se siente a la vez pequeño, pues su obra le desborda, e inmenso porque, en definitiva, ésta es su obra. O la de sus semejantes. Es doble la invitación, a la humildad y al orgullo, al temor y a la confianza.

Esta maravillosa reciprocidad entre la forma laboriosamente decantada y una función fielmente auspiciada todavía nos conmueve y entusiasma. Dos ambivalencias se corresponden. Desvalimiento y seguridad se articulan dialécticamente, tanto en la actitud del pueblo que reza como en el espacio que acoge y propicia su plegaria.

Ahora bien: ambos espacios, bizantino y gótico, no descartan en modo alguno el vector horizontal, determinado por el rito-profético y plasmado, en un principio, en la planta basilical. Pero su modo de articular uno y otro vector, el de la palabra comunicada y el de la oración en común, difiere profundamente. El fenómeno se nos aparece en estos términos.



ARQUITECTO
OLIVIER CAPLAIN
PARÍS

En el templo bizantino, las dos funciones rituales, y que inducen ámbitos, el profético y el propiciatorio, perfectamente caracterizados, se contraponen en dramático contraste. De esa contradicción da fe la disyunción del binomio planta-volumen. Ni afuera ni adentro, la basílica de Santa Sofía se manifiesta a la percepción ingenua como tal espacio, lineal y dirigido. Solo la observación en el plano de su planta basilical, abstracta, nos certifica la vigencia en ella del eje horizontal. La vertical domina el espacio: pero la horizontal gobierna la planta.

Santa Sofía funciona como basílica, y como tal ha sido programada, pero la percibimos como templo votivo, como la réplica que es al *Pantheon* romano, un espacio inconmensurable como él pero que, a diferencia de él, nos oculta la tramoya de su fábrica, dejándonos a merced de su escena, libres de toda constricción (incluso de la gravedad nuestra de cada día).

El templo gótico resolverá luego esa duplicidad de ejes, de direcciones perpendiculares entre sí, componiendo ambos vectores, horizontal y vertical: lo que dará lugar como resultante a un vector oblicuo. La imagen de esa dinámica espacial insinúa el lanzamiento de un proyectil, o el despegar de una aeronave. Es una fuerza que progresa y se eleva al mismo tiempo.

De aquí el *vuelo* lírico que atribuimos al fenómeno gótico. El espacio bizantino carece de esa conjunción de fuerzas. Puede hablarse de un sentido *ascensional*, pero está ausente la *rampa* de lanzamiento que hace vibrar nuestra percepción del espacio y nos persuade a la plegaría. Wright (Iglesia Unitaria en Madison⁵³) lo significaba con el gesto de sus manos juntas.

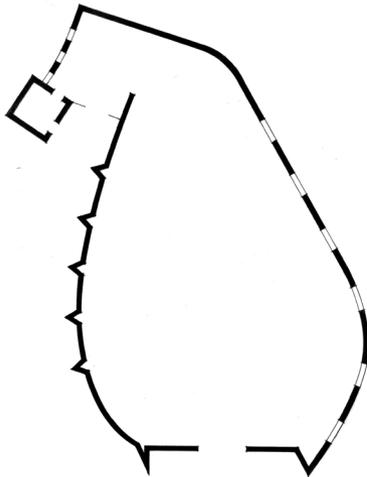
El espacio gótico nos abruma: no somos nadie. Pero su fábrica nos honra: el mundo es nuestro. A través de esa doble percepción, fiel reflejo de la función propiciatoria del templo, tomamos conciencia, ora de nuestra inmensa pequeñez, ora de nuestra pequeña inmensidad. La forma, no solo *sirve* a la función: además, la *simboliza*. Ambas, función y forma, convergen en el símbolo. Hegel, cuya idea de la arquitectura tiene al símbolo como fundamento, no duda en otorgar su más alta calificación a la catedral gótica, en la que identifica su *síntesis* histórica.

El itinerario de la forma ritual

Hagamos una pausa para analizar las vicisitudes históricas del templo que acabamos de describir y que reflejan la complejidad inherente al rito cristiano. De sus contenidos varios trataremos luego. De momento, podemos observar cómo las sucesivas formas del templo nos remiten a parcelas, más o menos centrales, de ese rito. Así, a grandes rasgos, en la historia del templo discernimos tres etapas que hacen hincapié, sucesivamente, en otras tantas liturgias esenciales del rito: la eucarística, la profética y la propiciatoria. Cenáculo-basílica-catedral.

Sin entrar a profundizar en el sentido teológico de estos tres ritos, salta a la vista un desplazamiento en el acento, que discurre de lo *sacro* a lo *religioso*. La atención al misterio que el rito conmemora cede protagonismo a la devoción cuya sustancia es la plegaria. Transitamos del núcleo a la periferia, del *fanum* a lo profano, que no le es ajeno, sino su circunstancia.

La *propiciación* derivada, y a la vez desprendida, de la *comunidad* eucarística y asimismo de la *comunicación* evangélica, constituye en efecto la periferia del rito. De hecho, es en ella



ARQUITECTO
CARLO COCCHIA
NÁPOLES 1954

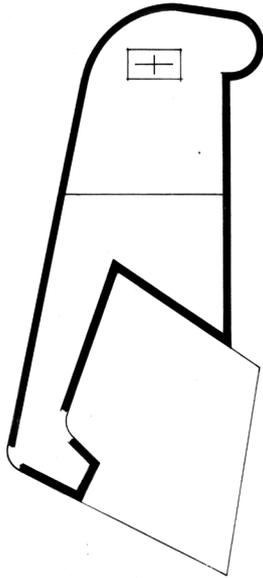
donde la superstición echa raíces, bajo la forma de propiciación *sublimada*. Pedir es más fácil que escuchar y entender. Y esto más fácil que amar. La relajación ritual se revela comúnmente en la hipertrofia de un cierto espíritu de *rogativa*. Al rito, siempre bajo reserva, le sucede, para bien o para mal (es derivación inevitable) la tradición. El pueblo se alza con sus credenciales.

Lo cual contribuye sin duda a la humanización de lo divino, que lo sacro representa. Y en ese entorno, no nos sorprende la adhesión popular, casi unánime, al gótico, neo-gótico más bien, como un estilo eminentemente religioso.

El siglo diecinueve abunda en esa opinión. Y la sustentan personajes de creencias, nacionalidades y profesiones, tan distintas, como Ruskin o Viollet-le-Duc. A nadie se le ocurre, en esa época y las siguientes, que pueda pensarse en una iglesia cristiana, católica o luterana, no importa, que no sea gótica.

Las razones son de todo tipo: religiosas desde luego, históricas (la Edad Media vuelve a estar en el candelero), patrióticas (el norte vence al sur), artesanales (burguesía decimonónica que se mira en la del siglo XIV, fundacional) y, por si fuera poco, estructurales y constructivas⁵⁴. El espíritu de la Torre Eiffel congenia con la libido *aedificandi* de santo Tomás.

Al espacio gótico se atribuye una carga-descarga de sensibilidad devocional al parecer insuperable. Por eso, se lo considera tan propicio a ese misticismo ambivalente que favorece la plegaría en común. Pues crea un ámbito, que tensa y relaja a la vez, de confianza. El individuo se siente en su interior pequeño, sobrecogido. Pero la comunidad que lo acoge se sabe grande.



ARQUITECTO
JEAN CHEMINEAU
D'OUZZANE (MARRUECOS)

El templo gótico es lugar lírico, severo y elegante, de líneas amplias. La polifonía vocal de Occidente conocerá un apogeo simultáneo con él y dará testimonio de esas resonancias. Y cuando, en pleno siglo diecinueve, poetas y filósofos, pintores y músicos, vuelvan ojos y oídos a esa época, su prestigio será tal que arrase. No solo Hegel, que ve en él la apoteosis de toda una historia, sino Victor Hugo, que lo novela, Schinkel, que lo construye y pinta, o Schumann, que lo evoca en su Sinfonía del Rhin, sintonizan con ese entusiasmo⁵⁵.

Y, como hemos insinuado, no es casual que el siglo romántico, en su afán historicista, haya privilegiado su semántica. Porque el entorno original del gótico fue la sociedad burguesa. ¿Acaso no es propia del carácter burgués la ampulosa escenificación de la estructura que deja afuera contrafuertes y otras servidumbres estructurales?

Más tarde, el carácter aristócrata del Renacimiento no tolerará ese gesto, en cierta medida incivil, pues echa a la calle lo que molesta en casa, y juzgará lo gótico con una agresiva intolerancia. Véase lo que escribe, en el siglo quince, Antonio Averlino, conocido como Filarete o *amigo de la virtud*, a cuenta del gótico, en el que solo ve *rudeza y maldito el que lo inventó*⁵⁶.

Entendemos que la historia del templo cristiano que sigue a la época gótica carece de interés, con alguna salvedad, en cuanto al servicio a la liturgia que presta.

Pues, por una parte, suma variaciones a anteriores concepciones. Y, por otra, acumula gustos profanos que desvirtúan el sentido ritual que habría de gobernar el desarrollo de sus formas. Por un tiempo, la forma se desentiende de la función y se recrea, como Narciso, en sí misma. No obstante, los templos renacentista y barroco merecen nuestra atención.

La criptología del templo

A este respecto es preciso aludir a un modelo espacial que se ha venido introduciendo en la hechura del templo y cuya incidencia cubre varias etapas de su historia: el *crucero*. Con él toma cuerpo un esquema de tres ejes ortogonales entre sí, al modo del triedro cartesiano, dos de ellos en planta, que forman la cruz, y un tercero que se eleva desde su centro.

Hay en este esquema de composición dos cuestiones que nos conviene analizar: una es estrictamente geométrica y la otra de carácter simbólico. Por la primera, se afianza el modelo de composición central. En la segunda reconocemos claras resonancias simbólicas. Analicemos una y otra cuestión. Es decir: forma y significado.

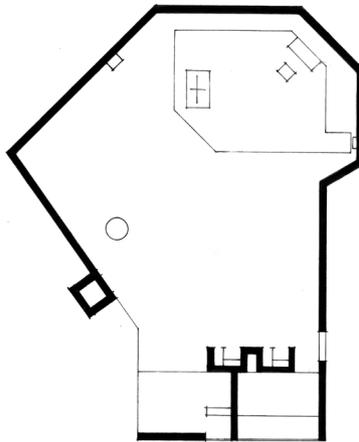
Es claro que nuestros tres ejes ortogonales entre sí concurren en un punto singular: el que, en geometría cartesiana, se toma como *origen de coordenadas*. Este punto no le hallamos en el eje horizontal románico, ni en el imaginario vector oblicuo gótico, pues una recta, en sí, no tiene principio ni fin. La longitud de una nave, sea románica o gótica, es indefinida. Sus ejes señalan una *orientación*, sin más. Apuntan a un punto que, en el templo románico, fija el altar y redondea el ábside y, en el templo gótico, diríase que sugiere un *punto de fuga*.

Ahora bien: establecido, en virtud de tres ejes concurrentes, un origen de coordenadas del espacio en tres dimensiones, éste se constituye en centro y el principio está asegurado. La composición cuenta ahora con una referencia absoluta. El *altar de la confesión, piedra angular* que constituye el fundamento de la Iglesia, ha hallado en él su punto propio. Su sitio.

Es lógico que el Humanismo renacentista tome especial aprecio a este modelo, aunque no sea original suyo. A sabiendas, naturalmente, de que ese esquema, definido en origen, pero indefinido en sus términos, no puede aplicarse a las fábricas sin más consideraciones. La fuerza centrífuga de los ejes no queda anulada por su anclaje a un origen preciso. Ábsides, bóvedas y cúpulas, serán responsables de la medida real del espacio o de su fantástica evasión. Y el genio humanista sabrá *equilibrar* el afán centrífugo del espacio por la fuerza centrípeta del centro⁵⁷.

Y el genio barroco hará luego sus primeros ensayos relajando esa atracción centrípeta y dando rienda suelta a todas las posibilidades de *fuga* implícitas en el espacio renacentista.

Malentenderíamos, no obstante, la convergencia de fuerzas propia del Renacimiento si la juzgamos como un retorno al espacio doméstico de la *domus* primitiva. Porque, en primer lugar, esa convergencia es solo relativa al equilibrio de fuerzas que se desea asegurar, y no una dinámica de mutua comunión entre comensales. Y, en segundo lugar, porque, al interceptarse un eje transversal, el crucero, éste introduce en el espacio un grave conflicto perspectivo, pues lo sustrae al campo de nuestra visión panóptica. Ya no nos vemos todos a todos.



ARQUITECTO
MARC DESSAUVAGE
BRABANTE (BÉLGICA)

La comunicación entre los fieles se resiente en el espacio cruciforme. Ya no se puede decir de quienes concurren a él que sean *circunstantes*.

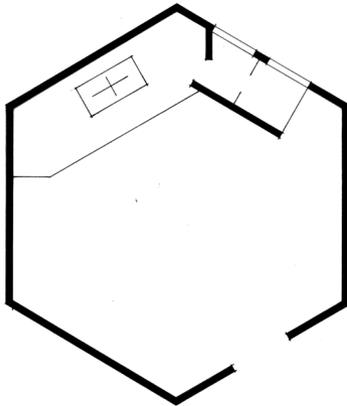
Caminan, ciertamente, a su encuentro, unos y otros, pero no se conocen hasta que se cruzan. La idea de *encrucijada* implica siempre conflicto. Y éste nos lleva a la segunda cuestión que plantea el crucero: la de su significado. Porque, efectivamente, la *señal* del cristiano es la cruz, que sella el misterio que atañe a todos los hombres: el dolor y, en el límite, la muerte.

Ahora bien: si atendemos al rito, la *eucaristía* y la *cruz* no son contenidos distantes que el diseño sea incapaz de anar: son los polos más bien de una misma cuestión cuyo significado paradójico, el cristianismo resuelve en la dinámica del amor. El problema no es solo de diseño, sino de auténtica tensión litúrgica. Por esto, es imprescindible contemplarlo en profundidad.

Cuando Jesús, en el curso de una cena *pascual*, instituye el rito de la *fracción del pan*, hace franca alusión a su *cuerpo*, que será entregado y a su *sangre*, que será derramada⁵⁸. Él es consciente de la cruz inminente que le aguarda y a ella se refiere de modo preciso y rotundo: un cuerpo *entregado* y una sangre *derramada*. El *sacramento* remite al *sacrificio*.

Pero esta cena histórica, hecho crucial para el rito cristiano, es un amable banquete en un ambiente de trágicos augurios. La sala es amplia y decorosa, y está *bien aderezada*, nos cuentan los evangelistas, pero el presentimiento que pesa sobre los trece comensales es atroz. Las posturas son relajadas, pero el ánimo está tenso. Así es, en su origen, el ámbito eucarístico.

Veamos, para ilustrar esta cuestión, otros modos por los cuales los signos se deslizan en el espacio de la arquitectura. Utilizaremos una analogía tomada de otro campo, donde las reglas de composición son más rigurosas y determinantes. Ellas nos servirán como argumento a nuestro favor. Hablamos de una música, la de J. S. Bach, destinada a un culto, el de la iglesia de Santo Tomas, en Leipzig. Corre el año 1727 y es Viernes Santo. El Cantor ha compuesto para la ocasión su *Pasión según san Mateo*, una obra maestra absoluta.



Pues bien: acerca de este monumental retablo sonoro, el teólogo y musicólogo Albert Schweitzer ha analizado y descrito numerosos signos que la partitura hace legibles⁵⁹. Tanto es así que, de la lectura de su estudio y sin otras referencias, cabría deducir que esta arquitectura sonora es un inmenso jeroglífico, en el que cada frase es un criptograma con sentido propio.

Sin embargo, a poco conocedor que se sea de la música de Bach, nuestra percepción es unánime: no hay posiblemente en toda la historia de la humanidad una obra de arte cuya poética sea tan íntimamente inherente a la índole puramente auditiva del fenómeno sonoro. La música de Bach se nos impone como arquitectura sonora perfecta. Es un caso asombroso y raro de autenticidad genética, cuyo parangón sólo puede hallarse en la estructura del cosmos. Como una emanación directa de *l'amor che move il sole e l'altre stelle*.

¿Cómo cuadrar entonces esta saludable objetividad, este singular aplomo de la forma, con una complicada maraña simbólica incubada en la mente devota de un hombre cuyo *hobby* fue, al parecer, la teología? Una respuesta puede ser esta: la jerga significativa es un elemento más del contenido como lo son

las palabras del evangelio a las que el compositor pone música. Ellas, junto con los símbolos puestos en juego (y la cruz es el más frecuente entre ellos), son la urdimbre sobre la que el autor, con su poética propia, ha tejido el tapiz sonoro de su música.

La simbología, en la obra de Bach, que el teólogo describe, tiene el carácter de un reto. Acumula ataduras y obstáculos para poner a prueba todo el vigor de su libertad creadora.

El error de Schweitzer consiste en atribuir a esta *criptografía* la clave de la creación de Bach, cuando sus *criptogramas* son más bien enigmas ocultos, secretos de devoción, rumiados en voz baja, que cualifican, eso sí, el sentimiento personal de este artesano infatigable. No son el impulso, sino el *freno* que eleva la temperatura humana de su discurso fluido y perfecto.

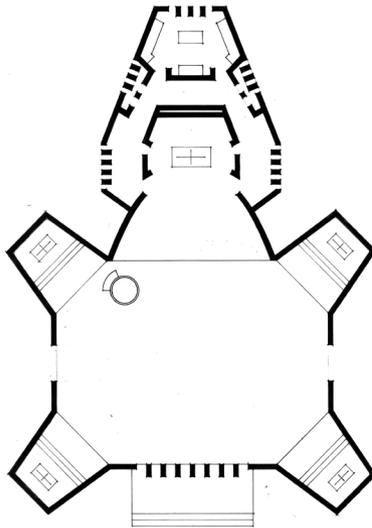
Decimos *criptogramas* porque su incidencia en la escritura está discretamente velada. Veamos el caso antes aludido. El autor se complace en acompañar la palabra *Kreutz* (cruz) de una figura melódica cuya *escritura* en el pautaado describe gráficamente la mano que bendice, cuando traza en el aire este signo.

Pero la evidencia de ese signo, inmediata en la *lectura* de la partitura, apenas es perceptible en la *escucha*, aun para un oyente preparado. El signo sonoro se nos revela en su grafía: no en su naturaleza propia. Es un signo velado: un *criptograma*.

Otros músicos han compuesto cánones en torno a un nombre, el del propio Bach por ejemplo, valiéndose de que las letras B A C H son signos de otras tantas notas de la escala (si bemol, la, do, si natural). Esta secuencia da lugar a una figura melódica la cual sirve de tema a una *fuga*. Pero es claro que lo que percibimos

(notas) remite a lo escrito (letras) solo a través de un alfabeto musical convenido entre ambos lenguajes, musical y literario. La sutileza, en todo caso, es un secreto cuya clave está reservada a los iniciados.

Si trasladamos ahora el análisis dado al entorno de la arquitectura, podemos entrever algunas analogías. Pues, como la música, ella cuenta asimismo con una partitura: el proyecto. Y éste se vale de una escritura que no se corresponde con el espacio y la forma percibidos. Hay trazas en el plano que son invisibles en la realidad, que no sabe de *secciones* y *plantas* (en rigor tampoco de *alzados*). La planta basilical de Santa Sofía (lo hemos visto) no se trasluce bajo su cúpula. El criptograma, módulo y método, está servido. A la obra toca decir la última palabra.



El *crucero* del que hemos hablado es algo más que un simple criptograma. En efecto, la planta cruciforme, evidente en proyecto, o vista a vuelo de pájaro, no lo es tanto en el espacio percibido desde su interior. En esta percepción, la imagen de la cruz, se nos revela solo en sus bóvedas. Pero las consecuencias de un espacio quebrado, con aristas que lo rompen y recodos que escapan a nuestra visión panorámica, no nos pueden pasar desapercibidas. Lo que vemos no es todo lo que hay, aunque sepamos que lo hay y por qué razón.

Ahora bien: si el arquitecto es capaz, y hay ejemplo de ello (Kenzo Tange, Tokio⁶⁰), de asumir el signo gráfico y remontarlo, de modo que, subsistiendo veladamente, no invalide la definición justa del espacio en función de las solicitaciones auténticas del rito, el criptograma será un puro acicate, un suplemento de tensión que colabora a la madurez de la forma.

ARQUITECTO
RAFFAELLO FAGNONI
MONTECATINI TERME 1953

El templo barroco

Para concluir este análisis elemental del sentido del templo cristiano en su historia, nos queda por abordar su penúltimo bastión: el templo barroco. Y decimos de él que es *penúltimo* porque las formas que le suceden se limitan a combinar, con criterios neoclásicos, historicistas o eclécticos, modelos pretéritos, para desembocar en el obligado replanteo de la *modernidad*.

De ésta, siendo no sólo tema de *análisis*, sino *síntesis* poética, tratamos en la tercera parte de este estudio. La mera *crítica*, en cuanto se refiere al estado actual de la cuestión, nos parece insuficiente. Puesto que hablamos, no ya de lo hecho, sino de lo que se está haciendo o está por hacer: razón que induce en el juicio crítico una mirada *poética*.

Hemos discurrido hasta aquí acerca del sentido del templo en su historia, con relación a las funciones fundamentales del rito cristiano, a saber, *eucarística*, *profética* y *propiciatoria*.

Su primer modelo histórico consiste en la ausencia de modelo y pone en práctica una libre indiferencia formal. La diferenciación de la forma se opera lentamente en el curso de la segunda etapa y alcanza su plena madurez en la tercera. El modelo *doméstico* es, por tanto, indiferenciado y *eucarístico*. El modelo *basilical* indiferenciado y *profético*. El modelo *románico* semi-diferenciado y *profético*. Y el modelo *gótico*, finalmente, diferenciado y *propiciatorio*. Los modelos *bizantino* y *renacentista* navegan entre dos aguas.

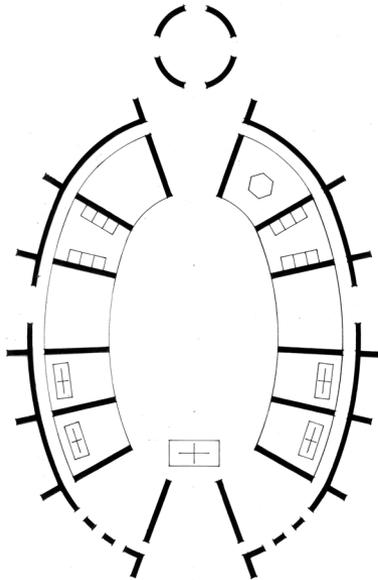
En el modelo gótico alcanza el templo cristiano, a nuestro parecer, su más depurada especificidad. La fuerza, tanto de su

imagen histórica, como de la réplica historicista que ésta suscita, nos parece una prueba irrefutable de su carácter y sentido. Sin embargo, este modelo, tan indiscutiblemente típico, responde a la periferia del rito, colindante con la devoción, como es lo *propiciatorio*, que cabalga entre lo sagrado y lo profano. Es el espacio para la oración en común: una parcela de la liturgia en la que florece la plegaria, cuya raíz es secreta y personal.

Queremos con ello decir que la práctica *propiciatoria* es, en el entorno de la teología cristiana, un puente entre lo social y lo personal, entre el aula pública y el recinto privado. Por esa razón, el lugar que la conviene está abierto a toda suerte de devociones, formas de piedad individual, en torno a la liturgia y al margen de ella.

Esa divergencia entre modos de oración *colectiva* (a la oración de la misa se la llama *colecta*) e individual se refleja de manera diáfana en el contraste brutal de dos arquitecturas: la de la mezquita cordobesa y la del templo cristiano incrustado en ella⁶¹. La plegaria individual se halla a sus anchas en el diseño alveolar de la mezquita, con su bosque de columnas bajo la doble arcada, en un espacio a la vez continuo y discreto, abierto y aislado. Por el contrario, el templo cristiano ahorra tales sutilezas y reúne a sus fieles en una sola nave indiscriminada.

Si comparamos ahora el juego de naves de una catedral gótica con el bosque islámico, se diría que aquélla ha atado en apretados haces las columnas desperdigadas de éste, en una operación de recolección, como se atan en gavillas las espigas cortadas del campo. Las formas decantadas son a menudo portadoras de sentido: pero no es nuestro cometido investigarlas.



ARQUITECTO
RAFFAELLO FAGNONI
ROMA 1955

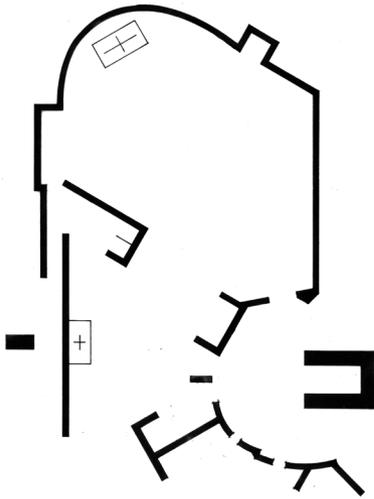
Al apogeo de la liturgia *propiciatoria* contribuyen, en paralelo, una euforia devocional y un relajamiento ritual de los que el templo barroco, con su proliferación de capillas adosadas, grandes, medianas y pequeñas, vendrá a hacerse eco más que ampuloso. Lo cual pone en crisis la razón de ser del templo mismo, convertido en *salón* apto para toda suerte de ceremonias.

Por esa vía, hemos vuelto a la *indiferencia* primitiva. Pero su sentido es el opuesto al de la primera. Los cristianos antiguos consideraban que la liturgia se basta a sí misma y que el templo es accidental. Los cristianos de la contrarreforma, ignorando el espíritu de esa liturgia, o reduciéndola a vacío protocolo, vienen a parar en una semejante indiferencia.

Un detalle significativo de este singular delirio lo hallamos en el *púlpito*, descendiente supuesto del ambón. El ambón es el lugar de la *palabra*, pieza fundamental del santuario, que respaldaba, práctica y simbólicamente, el ábside, lugar de la *sede* y, por ende, de la autoridad. El púlpito lo alza de su lugar en el presbiterio vecino al altar y lo hace flotar en el espacio como un balconcillo (palco teatral) o el cesto que pende de un globo. Ya no es el lugar de la *palabra*, evangélica, sino la tribuna para una oratoría que se espera elocuente y florida.

Ciertamente, Jesús había usado de plataformas pintorescas para sus discursos. Pero la misma inadecuación del instrumento (una barca es para pescar y no para predicar) desproveía sus soluciones espontáneas e improvisadas de todo énfasis. A tiempo y a destiempo, aconseja Pablo a Timoteo que arguya con toda paciencia⁶². Lo que viene a ser en su lugar y afuera de él.

En resumen: de lo dicho se desprende que a menudo el templo cristiano ha dado a la liturgia respuestas parciales, cuando no periféricas y contradictorias. Por lo que entendemos que una investigación del rito como solicitud para el diseño es imprescindible y puede ser fecunda. A ella dedicaremos la segunda parte -CRÍTICA- de este estudio.



ARQUITECTOS
R. FAUBLEE y G. HENRY
MAURIENNE

SEGUNDA PARTE

La psicología ha señalado la cualidad ritual del juego de los niños. Y viceversa: todo rito posee un cierto carácter lúdico. La Edad Media llamó *ludus* a la acción ritual. Como asimismo a algunos juegos escénicos. Puede decirse que rito, juego y escena, determinan un triángulo de redundancias recíprocas, con intercambio de papeles y de estrategias.

El juego de los niños es, en efecto, ritual y escénico: porque lo es, ellos se lo toman en serio y asumen sus papeles como actores de la representación. La escena es ritual y lúdica: de la Antigua Grecia a la Edad Media, el acento se desplaza de su primera a su segunda condición. El rito es lúdico y escénico: un juego que todos juegan, como actores y como espectadores.

Para un discurso psicológico, partiríamos del juego, actividad inherente al despertar de la niñez. En un recorrido histórico, habríamos de partir del reconocido carácter ritual del teatro griego. Pero lo que interesa al propósito de este estudio es recordar sencillamente que el rito se desarrolla a modo de juego, con unas reglas propias, predefinidas y libremente asumidas, en el que sus celebrantes ponen en escena una liturgia o acción simbólica en la que cada gesto, actitud, postura o movimiento, remite a un significado preciso y reviste un sentido concreto.

Hablamos de una acción que implica a cuantos participan en ella, siendo a un tiempo actores y espectadores que offician y asisten a una ceremonia de representación sagrada. Pero es ésta una acción en la que, puestos en la situación del creyente y desde el punto de vista de la fe, la *conmemoración* del hecho sacro lo reitera, poniéndolo en ejecución.



A diferencia de la representación teatral, la acción sacra no se conforma con imitar la realidad del acontecimiento, sino quiere ser realizadora de lo que imita. El hecho litúrgico no es realista, sino real. Y sus acciones no son verosímiles, sino verdaderas. Es el *quid* de lo sacro, sacrificio y sacramento. El pan y el vino no *representan*, son el cuerpo y la sangre de Cristo.

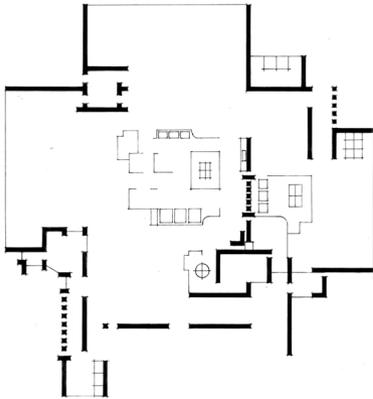
Más allá del juego y de la escena, el rito que los asume apela a una realidad no física y, por consiguiente, imperceptible, de la que sus símbolos pasan a ser señales y certezas.

En esta segunda parte nos proponemos analizar el ritual cristiano para saber lo que él solicita al diseño. No es una investigación litúrgica, y menos teológica. Ni vamos a entrar en las implicaciones psicológicas de cada una de sus acciones. Nos bastará descubrir cuanto concierne al diseño. Nos interesa la acción litúrgica como función solicitante de una forma de diseño.

Por eso, empezaremos por verificar aquellos campos en los que la función litúrgica nos insta a una respuesta formal: en el sentido del espacio y en el espacio del sentido.

Pues es sorprendente, a este respecto, hasta qué punto el diseño ha venido ignorando la esencia lúdica del rito en general, y en particular del rito cristiano. Vemos que todo cuanto contribuye a recargar la atmósfera litúrgica con elementos ajenos a su función es algo que nos distrae abiertamente de ella. Y, por otra parte, todo aquello que es simplemente confortable o práctico, pero desprovisto de sentido (luz verde que nos avisa de que una cabina-confesionario está desocupada) la enrarece con un aire burgués nada propicio a la gravedad lúdica y ritual.

El niño, cuando juega, se abstrae. No se puede jugar sin abstraerse de un entorno que de por sí es ajeno al juego. Éste requiere concentración: que sólo esté presente lo que hace al caso. Un decorado justo, incluso mínimo, un vestuario adecuado, si posible, y los utensilios que correspondan. Nada más. Nótese que lo decisivo para el juego no es un atuendo, o un equipo, completos. Basta un detalle (un ojo tapado hace todo un pirata) para que el niño incorpore al personaje y cree la escena del juego. De natural, el niño abstrae. Y el oficiante hace lo propio.



De aquí se deduce que una primera condición a tener en cuenta para el diseño de un ámbito ritual consiste en recoger y valorar su vena lúdica. Este solo tema podría ser objeto de un análisis muy sugestivo, por cuanto se trata de una cualidad inherente al rito cuya incidencia formal se adivina inagotable. En el niño, en efecto, es innato el sentido de la ceremonia.

Sería erróneo creer que la decantación del rito cristiano ha *superado* esta primera fase lúdica. Lo lúdico no es síntoma de menor edad en una liturgia: es esencial a ella. Y esa cualidad adquiere un sentido profundo en el evangelio de Jesús. En el marco cristiano, el *hacerse como niños* no es una añoranza poética, o una recomendación accidental, sino imperativo de primer orden, al cual la liturgia responde maravillosamente. En el evangelio se recoge una referencia al juego de los niños cuya fecundidad merecería amplio comentario que no es de este lugar⁶³.

ARQUITECTOS
ALESSANDRO FORESTI y
CARLO VOLONTERIO
PROYECTO

Imitación y pedagogía en el ritmo

Para alejar toda duda sobre la componente lúdica del rito cristiano, nos limitaremos a recordar su sentido pedagógico, complemento lógico en el marco de relaciones que venimos describiendo. Rito y juego, rito y acción escénica, periódica y ritmada, rito e imitación, rito y pedagogía... Son algunos de sus contenidos básicos que el diseño habrá de afrontar.

Porque la acción ritual *abstrae* aquello que es significativo e ignora lo insignificante, el diseño ha de partir de una discreta abstracción funcional. Porque el rito es acción canónica y ritmada, el diseño del espacio deberá desentrañar su dinámica rigurosa con el mayor cuidado. La pedagogía de la imitación y el sentido evangélico del *ser como niños* son temas litúrgicos que el diseño habrá de reflejar por medio de redundancias de sentido. Porque la imitación y la pedagogía, insistimos, conciernen al rito y no al arte que, como mucho, lo adjetiva.

Abstracción y ritmo

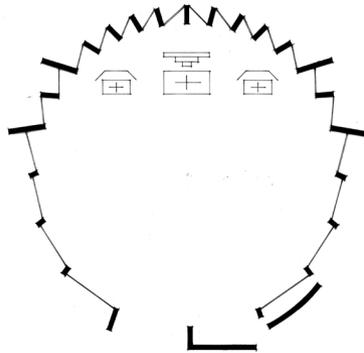
Podemos admitir, no obstante, una redundancia del sentido lúdico del rito en el diseño del templo cristiano. Lo cual ha venido siendo ignorado. Es raro que un templo se parezca a un jardín de infancia: aunque, en cierta medida, sería justo que se pareciera, sin recurrir a fáciles anécdotas o a formas que se quieren ingenuas. No. Las líneas de fuerza que comparten el rito y el juego discurren por la vía abstracta de una función claramente delimitada y un ritmo regular y acompasado, de módulos bien medidos y luces bien dosificadas.

La abstracción es, como se ha dicho, cualidad intrínseca del juego que pone de relieve las funciones *simbólicas* y relega a un segundo plano las demás funciones. Abstrayéndolas, el diseño cumple fielmente, no sin tensión, con los pormenores del rito en cuanto tal, precisa sus contornos y diluye en oportuno desenfoque comodidades adheridas vacías de sentido ritual.

La decantación del espacio al servicio del rito es la primera cuestión fundamental que el templo ha de encarar. Lo cual quizá suscite cierta violencia, necesaria, por otra parte, para una auténtica celebración del culto. Y ello nos hará contraer dos compromisos: el primero, la toma de conciencia del rito en profundidad y el segundo, como contrapartida, la renuncia al furor semántico en cualesquiera elementos adyacentes a él, pero no directamente implicados. Toda densidad semántica ajena al rito desvirtúa su fuerza de abstracción y es inoportuna.

Vista la necesidad de un enfoque justo y selectivo (*sagrado* equivale a *segregado*), es necesario percatarnos de la naturaleza de esta acción. Se diría que precisamos de una lente de campo muy corto para que las imágenes no implicadas en esta cuestión diluyan sus contornos inmediatamente, destacando la nitidez de la sola principal. Abstracción primero y luego ritmo.

Porque, en efecto, el rito es una acción prevista y ritmada. Posee su propia partitura: y ha sido ensayada, al menos por el hecho de su reiteración periódica, decantada en el curso de su historia. El ritmo del espacio en el templo no es, por ello, la respuesta límite a una situación ideal, como sucede en otros espacios arquitectónicos, sino la obediencia a una acción real, de



ARQUITECTO
VITTORIO GANDOLFI
MILÁN

medidas justas y pasos contados, de movimientos ceremoniosos y pausas estudiadas, con un protocolo pre-establecido. Esto no nos supone, naturalmente, una rigidez, pero sí precisión.

La acción litúrgica es como un *ballet* (el ritmo y la danza han ido de la mano durante milenios) y la arquitectura está llamada a reflejar esa *coreografía*, paso a paso. De donde el estudio de los gestos, actitudes y desplazamientos, que en la ceremonia ritual tienen sentido procesional y que el rito comporta, es determinante de la forma desde su principio.

La relajación actual del rigor ritual, de su orden y su ritmo, no es sino muestra de una coyuntura lamentable que es de desear que sea remontada. Se puede ignorar la naturaleza del rito y negar su oportunidad, desde supuestos lógicos, o simplemente pragmáticos. Pero el rito es como es: posee una entidad propia, en su naturaleza y en su función religiosa. Acometer el diseño de un templo presupone aceptar los hechos que lo determinan. Pues bien: el orden, la precisión, el esmero en los detalles y un suave hieratismo, son cualidades del ritmo ritual.

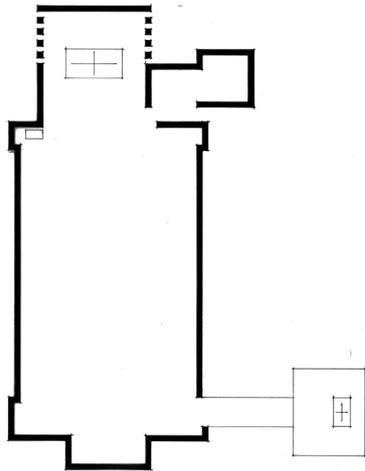
Entiéndase que no hablamos del ritmo de las *formas* en virtud de su composición, ni del que los *materiales* de construcción imponen a sus estructuras por razones mecánicas. Nos referimos aquí a un ritmo propio de la *función* litúrgica y cuya dinámica determina el espacio que la conviene. Es, para poner un ejemplo, el ritmo *procesional* que el canto del *gradual* dicta a las *gradas* del santuario desde las que se eleva ese canto. Rito traducido a ritmo. Dicho entre paréntesis: el ritmo de la catedral gótica es estructural, no ritual, polifónico, no procesional.

Dados el sentido lúdico del rito y su coreografía, atisbamos que cuanto en él acontece tiene un sentido simbólico. Recordemos que el rito conmemora el misterio de la redención de Jesús, por medio de signos. Lo es el *sacrificio* de la misa y lo son todos los *sacramentos*, médula una y otros del rito cristiano. Todo cuanto la liturgia prescribe y celebra está revestido de halo significante. De ahí que insistamos, una vez más, en la necesidad de precisión y claridad. De no interferencia de otros reclamos semánticos. Y de una austera economía formal, en suma.

Entendemos que al templo incumbe ponderar la notable riqueza semántica de la liturgia mediante un silencio de signos oportuno y eficaz. Podrá aceptarse algunas discretas *redundancias*, siempre que sean reflejo evidente del signo ritual, como su prolongación o su megafonía, pero todo ello con la debida prudencia.

Ciertas reverberaciones, o la presencia de algún eco esporádico, no dañan a la palabra original, incluso la pueden realzar: pero una resonancia desmedida, o la acumulación de voces añadidas, pueden dar al traste con toda posibilidad de entendimiento y asunción del mensaje. En esa baraunda delirante se precipitan en ocasiones los liturgistas cuando usurpan el oficio de los arquitectos. Pero, en otras, han sido los propios arquitectos víctimas de esa verborrea vana que traduce lo que, en su versión original, es meridianamente claro.

Una analogía puede sernos útil. *Circles* es una pieza compuesta en 1960 por Luciano Berio, sobre poemas de Cummings, cuya música no se *superpone*, sino *reelabora* la fonética de las



ARQUITECTOS
ALOIS GANS y EUGEN UNFRIED
D'EISLINGEN/FILS

mismas palabras: con lo cual el impacto sonoro de éstas es fuente de la tensión auditiva⁶⁴. El compositor hace esplender la música que subyace a las palabras. Este modo de simbiosis es, tal vez, el que conviene a la arquitectura del templo con respecto a la liturgia: es una puesta en valor de los signos que el rito insinúa. Es decir: lo que la homilía es al evangelio.

Retomando el hilo, entendemos que el origen del rito es *lúdico*, su acción *rítmica* y su lenguaje *simbólico*. Estas cualidades convienen al rito como género. Veamos ahora cuales son las notas que caracterizan al rito en su especie *cristiana*. No queremos, con ello, decir que las cualidades que citamos a continuación sean específicas del rito cristiano: no lo son. Pero hay en ellas matices diferenciales que nos invitan a considerarlas en su horizonte propio. Vamos a referirnos brevemente a la teología, sicología y sociología del rito, en su modalidad cristiana.

La teología del rito cristiano

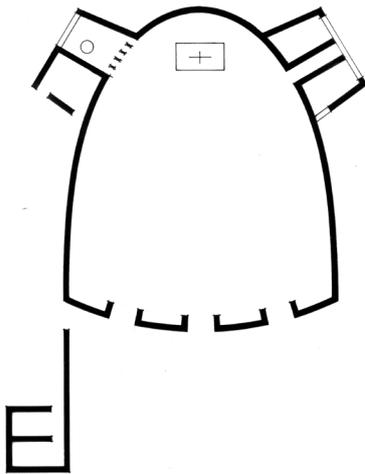
La teología del rito cristiano, como hemos visto, entiende éste como hecho sacro. La estructura ritual que luego analizaremos lo confirma ampliamente. La acción litúrgica, en la religión cristiana, no es una pura ceremonia formal, o un mero protocolo. En ella, Dios se hace presente y actúa por medio de Jesús. En él, Verbo encarnado, radica el misterio. Y él mismo es su verdadero sacerdote, el que ejerce su sacerdocio a través de la Iglesia, instituida como *sacramento de unidad* en la fe. *Per ipsum, et cum ipso, et in ipso*, dice el canon de la misa.

Decir que el rito es esencialmente sacro supone para nosotros el reconocerle un modo de ser objetivo. El rito cristiano no es un instrumento para remover la emoción religiosa que todo hombre aloja en su interior, ni el cauce para el desahogo de un sentimiento religioso más o menos arraigado. El rito cristiano pone en juego un *hecho* real, que sobrepasa la piedad o el fervor. Es algo que *acontece* en el templo, sean cuales sean las predisposiciones subjetivas de quienes a él concurren. Basta que se realice en el nombre del Padre, Hijo y Espíritu Santo.

Basta querer: no es necesario sentir. La toma de conciencia del hecho corresponde a la devoción religiosa e implica redundancias psicológicas. Pero la fe afirma el hecho por sí y en sí, más allá de esas derivaciones. La objetividad del rito las pone en su sitio. Y el diseño del templo no tiene como misión principal evocar, incitar, sugerir, conmover, o inducir estados de ánimo.

Su verdadera misión es mucho más elemental y al propio tiempo ardua y profunda: la de servir. No ha de hacer que algo ocurra. En su interior, lo que debe acontecer acontece.

El sofocante *clima* supuesto espiritual que encontramos frecuentemente en nuestros templos nos hace sospechar que se ignora la objetividad del misterio. Partiendo de ese grave olvido, se intenta componer un nuevo misticismo, tocado de ambigüedad, para suscitar una atmósfera sagrada. Las buenas intenciones salen a flote, pero los conceptos naufragan.



ARQUITECTOS
A, GEIFER y MACKLER
FRÁNCFORT DEL MENO

Otra es la disposición del diseño cuando se asume que, adentro del templo, acontece algo verdaderamente importante. Entonces, la pasión de impactar y conmover cede su puesto a una investigación serena (saber qué acontece, cómo, cuándo y dónde), a una disposición cuidada (para que acontezca sin entorpecimiento), y a no distraer de ello nuestra atención.

La objetividad del rito y el poder evocador de sus signos son, pues, cuestiones radicales para el buen planteamiento del diseño en el templo. Desautorizan toda tramoya aparejada con fines supuestamente prácticos. Conjurán la borrasca de signos dispersos y ambiguos. Despojan a la arquitectura de residuos vanos y de una agobiante verborrea. Imponen sencillez y eficacia.

Hay un acuerdo básico en lo que venimos anotando: depuración de la función práctica, atención a los ritmos, remisión de significados a lo estrictamente litúrgico y economía formal.

Sicología del rito

Ahora bien: el rito, no obstante su objetividad, nunca podrá desembarazarse de ciertos efectos psicológicos. El diseño habrá de tenerlos en cuenta, si posible, indirectamente.

Queremos decir que el mejor modo de que el diseño dispone para reflejar una actitud consiste en valorar justamente el hecho que la induce. Es lo lógico. Si, por el contrario, procede por vía directa, es decir, si intenta establecer por sí mismo la actitud requerida, al margen del hecho, la actitud que resulte se desviará inevitablemente del móvil que la mueve.

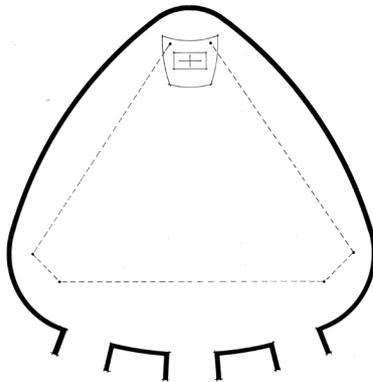
Tomemos un ejemplo. Una de las primeras notas, a la cual nos referiremos luego, que se deriva del hecho sacro objetivo, es la *segregación*. Ésta es el reflejo psicológico que responde a la *presencia* divina y que, en el templo cristiano, toma la forma, según la fe, de un trozo de pan y es objeto de cuidadosa salvaguarda y celosa *reserva*.

El diseño puede optar, o bien por hacerse eco de la *presencia* en cuanto su impacto se entiende sobrecogedor, acumulando en ello una retórica arquitectónica de moles magníficas, vértigos indefinibles, formas inquietantes y signos estremecedores, o bien por destacar, con la mayor sencillez, la realidad del *pan reservado*, bien guardado, inviolable y apreciado muy por encima de su apariencia trivial. En el segundo supuesto, el creyente notará la desproporción de lo que ve a lo que sabe, porque lo cree: y le sobrecogerá contemplar lo que ama.

Parece que la segunda opción es la correcta. Es cierto que en ella el impacto sólo se produce mediante la fe: por mucho que el diseño subraye la reverencia puesta en la guarda de un *trozo de pan*, el no creyente difícilmente se verá atrapado por el misterio. En el primer caso, en cambio, nuestro hombre sin fe tal vez acusara el efecto de una escenografía perturbadora.

Pero ese efecto, artificialmente logrado, nada tendría en común con la reverencia que inspira el sacramento al creyente. Su eficacia, tanto significativa como pedagógica, sería nula.

En cualquier caso, la mera perplejidad, suscitada por la guarda inverosímil de un *trozo de pan*, será siempre más ilustrativa y, desde luego, merecedora de respeto, que un montaje



ARQUITECTOS
A. GEIFER y H. MÄCKLER
WURZBURGO-DÜRRBACHAU 1957-58

fantasmagórico propicio al descrédito. Entendemos que el diseño del templo afirma su validez y autenticidad cuando se cifra en los hechos que sustancian el rito y en sus redundancias. Esto no obsta para que tratemos de captar seriamente esas redundancias. Ellas entran de lleno en lo que, en la fase metodológica, hemos llamado *redundancias-de-la-forma*.

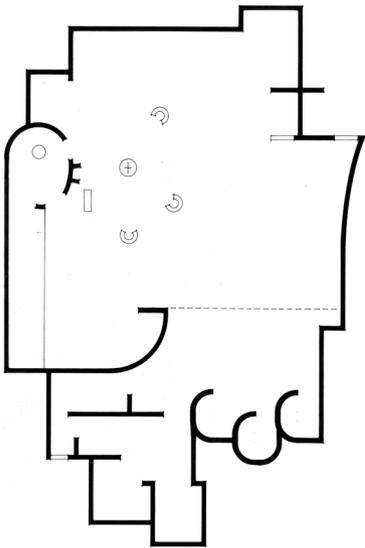
Si los signos inciden inevitablemente y modifican el lenguaje de la forma, en la medida en que su afluencia se pueda prever, interesa disponer de ellos en nuestro horizonte funcional, cuidando, para su buen uso, de buscar la fuente ritual de donde surge la derivación psicológica y conformar a ella el diseño sin perderse en los meandros de una psicología destemplada. Porque, con frecuencia, la psicología prende en una *decoración* epidérmica, pueril a veces, si no absurda. Competente en la percepción de los hechos, la psicología es mala consejera para el diseño.

El hecho sacro se percibe, a la luz del Antiguo Testamento, como dialéctica de fuerzas contrarias, de atracción y de repulsión, que segrega y une. La *presencia* de la divinidad marca distancias entre la materialidad del rito y el misterio que contiene, entre signo y significado. Se impone la *segregación*. Pero la fe en la palabra de Jesús osa identificarlos en el sacramento.

Para el cristiano, pues, la inmensa distancia ha sido salvada. Funda su convicción en la historia de un hombre, Jesús, que dijo ser Dios. Este es el punto de *atracción*: el otro polo de la cuestión sacra. Por eso en la teología cristiana el sentido de lo sacro se halla *humanizado* como en ninguna otra. El cristiano tiene el más alto concepto, no de Dios, sino del hombre.

A la vista de las implicaciones psicológicas del rito en relación con sus fuentes objetivas, la cuestión se nos plantea en estos términos.

La *presencia* de lo sacro se concreta, principalmente, en las especies-eucarísticas, cuya *reserva* inviolable es condición determinante del diseño. Pero, en torno al *sacramento*, asiste otro género de *presencia*: la del sacerdocio, *ministerial* y del Pueblo. Tanto el sacerdote, como la comunidad de fieles reunida en el nombre de Jesús, re-presentan al mismo Jesús. Por donde los *habitantes* del templo asumen una dignidad que el diseño habrá de refrendar con todos los recursos de que dispone. Porque ellos, y no el edificio, son la iglesia (*ekklesia*: asamblea).



Por otra parte (esto nos remite a la abstracción ritual antes enunciada), el abismo que media entre los signos y su significado se hace tanto más elocuente en cuanto esos signos son percibidos con claridad y en toda su desconcertante sencillez. El ropaje psicológico, en cambio, pervierte esa elemental percepción. Lo *tremendo* está en los hechos. No en los hechos físicos por los que el rito discurre, sino en los hechos históricos que el rito conmemora y actualiza. Por eso, perfilar mediante el diseño, su llaneza es tensar su sentido más conmovedor.

La cruz puede y debe estar presente en el templo: lo ordenan las rúbricas y la misma liturgia la pone en lugar de honor. Pero el espacio ha sido aderezado para un banquete. La eficacia funcional puede ser, nos parece, más significativa que la significación reiterada. Por esto, nuestra fórmula sería: esmero en la función y discreción para el signo.

ARQUITECTOS
GIOSTRA, ACCIARRI y CEDOLINI
PROYECTO

Sociología del rito

Todo rito realiza una acción social. Pero, en el caso cristiano, la razón última es que nadie puede celebrarlo si no está *asociado* a Jesús. Jesús es el único *sacerdote* por naturaleza y derecho propio. El otorga su competencia a su Iglesia. Y ésta confiere el ministerio específico a aquellos hombres que libremente asumen esa responsabilidad *pontifical*. Son los presbíteros.

En la sociedad cristiana se da, además, una condición fraternal. El templo es el lugar de reunión de los hermanos. Este sentido, y ese título, original y auténtico, viene de las primeras comunidades cristianas. El diseño habrá de tomarlo, pues, en consideración. *No os llamo ya siervos*, ha dicho Jesús en la última cena: *a vosotros os he llamado amigos*⁶⁵.

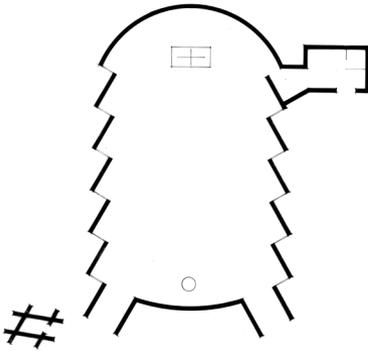
Hay en la Iglesia dos órdenes de sacerdocio y una *subordinación* sagrada entre ellos. Pero no hay categorías sociales. La dignidad bautismal básica es absolutamente idéntica para todos los hombres y mujeres que componen el Pueblo de Dios. Y la vocación al bautismo es universal. Por eso, toda segregación, en el seno de la Iglesia y alrededor de ella, se cae por su base. Hay diversidad de funciones, pero identidad de dignidades. La *participación* a la que, en su día, el Concilio instaba, se deduce de la condición litúrgica del Pueblo de Dios⁶⁶.

Todos los que concurren a la acción litúrgica son sus actores. Por eso, una concepción teatral del templo, que divide a sus asistentes en actores y espectadores, pervierte su sentido. En el templo no hay espectáculo, sino acción. Y todo él es escena, para esa acción y su puesta-en-escena. Una realidad que dista del templo barroco, concebido como *platea*, y se acerca en cambio, a cierto teatro de vanguardia, que trata de recuperar modelos rituales antiguos, como el de la tragedia griega: o medievales, como los *autos* de inspiración religiosa y popular.

Cualidades del rito: un resumen

En cuanto el rito es determinante del diseño, éstas son, pues, sus cualidades:

- Carácter lúdico.
- Acción prescrita y ritmada.
- Forma simbólica.
- Objetividad.
- Redundancia psicológica ambigua.
- Ámbito fraternal.



ARQUITECTO
W. GROH
KARLSRUHE 1957

La estructura ritual

Pasemos ahora a describir la estructura del rito y sus requerimientos funcionales.

El centro de la liturgia cristiana es el rito *eucarístico*, que asocia *banquete* y *cruz*, bajo la doble forma del *sacramento* y el *sacrificio*. Su posición central en el conjunto de la liturgia es evidente: por medio de él, la redención de la humanidad por obra de Jesús, se perpetúa en la historia.

En él convergen y se insertan los restantes ritos principales, a saber:

- Rito penitencial.
- Rito profético.
- Rito propiciatorio.

A su vez, el rito eucarístico comprende tres acciones:

- El ofertorio.
- La consagración.
- La comunión.

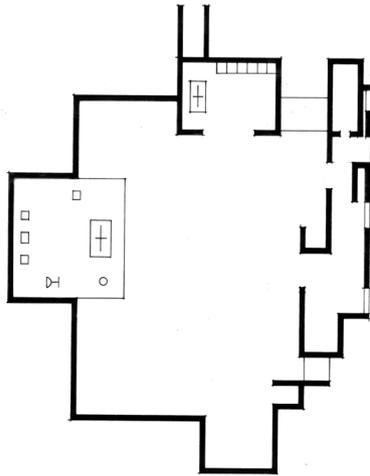
El conjunto coherente y ordenado de estos ritos constituye una liturgia compleja que se ha venido decantando a lo largo de veinte siglos de historia cristiana: la *misa*.

En la misa concurren el sacrificio y el sacramento, la cruz y el banquete. Pero los ritos sacramentales son siete, uno para cada sacramento. Y de ellos solo uno, por razones obvias, se suele administrar afuera del templo: es la *unción de enfermos*. Aunque por su carácter especial reservado al obispo, cuya sede se halla en la *catedral* (que de ella toma el nombre) y no afecta al templo llano, prescindiremos, en este estudio, de la *confirmación* y del *orden sacerdotal*. En cuanto al *matrimonio*, éste se inscribe en el rito *eucarístico* como una adenda del mismo.

Así, los ritos habituales en un templo común, cuyas funciones piden un ámbito propio, distinto y cualificado, se reducen a tres: Bautismo, Penitencia y Eucaristía. Estos son los ritos sacramentales, cuyas acciones sagradas constituyen el eje de la liturgia en el templo cristiano. Veamos brevemente el sentido teológico de cada uno de ellos.

El Bautismo es el rito de la *iniciación*. Por él somos *investidos* discípulos de Jesús. En otro tiempo, una túnica blanca subrayaba esta investidura (la que dio lugar a que al domingo que sucede a la Pascua se lo llamara *in albis*). La comunidad cristiana es una comunidad de *bautizados*. El Bautismo imprime carácter. Carácter cristiano.

La Penitencia es el rito del *perdón*. Y puesto que la culpa es asunto de responsabilidad personal, el perdón que la borra habrá de serlo asimismo. A lo largo del evangelio se observa cómo Jesús, que habló a la muchedumbre y obró milagros colectivos, que celebró la eucaristía en familia y fue bautizado con otros, siempre que otorgó el perdón, lo hizo de uno en uno⁶⁷.



ARQUITECTO
K. HIGI
MÜNCHWILLEN (SUIZA)

Este rito no ha de confundirse con la *absolución* que responde a la confesión pública, el *yo confieso*, con la que se inicia la *misa* y es gesto de disposición y actitud penitente. De modo semejante, la *misa* supone en los miembros de la asamblea la condición de bautizados, que les confiere el sacerdocio para officiar su celebración. La eucaristía asume bautismo y penitencia.

Pero el rito *eucarístico* viene precedido, tras la absolución inicial, por otros dos ritos: el *profético* de la Palabra y el *propiciatorio* de la Oración común. El encadenamiento de estos tres ritos en el curso de la *misa* responde al ciclo teológico de las virtudes cristianas: por la *palabra* se afirma la fe, por la *oración* se afianza la esperanza y la *fracción* del pan alimenta el amor.

En esta secuencia ritual se adivina ya que las condiciones óptimas de espacio para cada uno de los sucesivos ritos no coinciden. Incluso se contradicen. Pero, antes de entrar en ellas, hagamos balance de estas funciones. Bautismo, penitencia y eucaristía, son ritos autónomos, aunque inscritos en un mismo discurso teológico de iniciación, restauración y consumación.

En cuanto al tercero, la secuencia de la *misa*, palabra-oración-sacrificio, es continua en el tiempo, pero apunta a una distinta cualificación del espacio. Y en su tercera parte, esto es el sacrificio, son tres las secciones, distintas a su vez, con distintos comportamiento y significado: el ofertorio, la consagración y la comunión.

Un primer apunte de estructura sería éste:

- Bautismo.
- Penitencia.
- Misa.

Palabra.

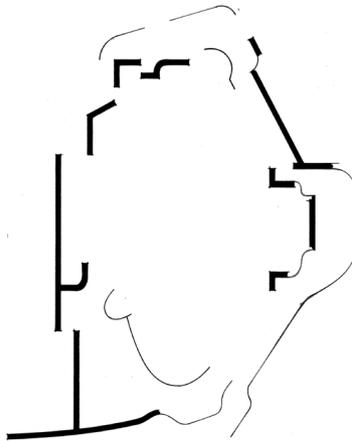
Oración.

Eucaristía.

Ofertorio.

Consagración.

Comunión.



Pero hay más. La *eucaristía* es, además de un *sacrificio*, un *sacramento*. Lo que hace necesaria su reserva. Y lo reservado es (nos lo dice Santo Tomás) *gloriosi corporis mysterium sanguisque pretiosi* (el misterio del cuerpo glorioso y de la preciosa sangre). De aquí que las implicaciones del diseño en esa realidad *sobrenatural* sean de primera importancia.

Así, la *reserva eucarística*, que da lugar al tabernáculo o *sagrario*, remite, por un lado, a la fase final del sacrificio, la *comunión* (lo que permite administrarla al margen de la misa). Por otro lado, la *reserva* tiene su contrapartida en la *manifestación*: la que da lugar, a su vez, a la *custodia* (objeto que ha dado tanto juego al arte de los orfebres). Y en tercer lugar, la misma *reserva* crea un ámbito íntimo, propicio para la *oración personal*, cuyo lugar no es el templo, necesariamente, pero que, en esta parcela de él, encuentra un alojamiento óptimo.

ARQUITECTO
FRANCO ISNARDI
PROYECTO

Si consideramos el modo de ser íntimo de la *reserva*, y su relación con la oración y con la *comunión* personales, vemos que ello congenia con el rito *penitencial*. De donde deducimos que la *reserva* se implica en todas aquellas funciones cuyo ámbito propicio es la intimidad. La *reserva* atrae la adoración, la oración privada, la comunión y el perdón.

Ahora bien: la oración personal no es propiamente un rito. Es solitaria y no necesita del templo. Pero es justo que halle cabida en él. Por donde el rito se rodea de otras acciones para-litúrgicas que debemos tomar en consideración pues, aunque no forman parte de él, en cierta medida él las induce y apacienta. Son los varios modos de la respuesta *religiosa* al hecho *sacro*. Resuenan con él y propician la piedad de los creyentes con distintas muestras de devoción. Son de tres tipos:

- Oración personal.
- Sacramentales.
- Devociones.

Para ordenar correctamente las disposiciones de nuestro programa, nos importa poner en relación las funciones para-litúrgicas con las funciones litúrgicas de las cuales derivan.

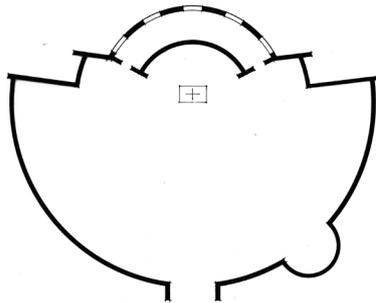
Los *sacramentales* carecen de la sacralidad objetiva que es propia de los sacramentos. En el sacramento, el signo obra (dicen los teólogos) *ex opere operato*. Consumado el hecho, se cumplen sus efectos. En los sacramentales, en cambio, el efecto depende de la disposición de quien los usa. Entre ellos está el agua bendita, la limosna, las candelas, la ceniza, etcétera.

Y en cuanto a las *devociones*, ellas se instalan en el apacible y confortable mundo de la *intercesión*, peculiar de la teología cristiana, y fundado en la idea paulina del cuerpo místico. Se hallan en su elemento en torno a la iconografía del santoral, puesto que se orientan, por lo común, al culto de los santos (el que, por cierto, la Iglesia interrumpe una vez al año en los días de la Semana Santa, velando sus iconos), o bien contemplan hechos de la vida de Jesús, o de la Virgen María, y adoptan formas bendecidas por la tradición, como el *Via Crucis* o el Rosario.

En resumen: las funciones del templo cristiano se ordenan en torno a una liturgia que tiene carácter fraternal y se oficia en común, salvo el rito penitencial. Ella es acción sacra que, por naturaleza, ora nos *atrae* (el Bautismo, las Lecturas, el Ofertorio y la Comunión sobre todo, son ritos de atracción), ora nos *repele* (el inevitable Sacrificio). Solo en el rito de la propiciación hallamos un cierto equilibrio de impulsos opuestos: pues el que ora se siente al mismo tiempo repelido por su indignidad y atraído por la confianza en el *Padre que está en los cielos*.

La liturgia, pues, en tanto que acción sacra, remite a la realidad del sacramento que es llamado *santísimo* e impone su *reserva inviolable*. Y la *reserva*, a su vez, atrae hacia sí lo íntimo de ciertos ritos y otras formas de devoción. Por ello, ella parece el vínculo espontáneo entre la liturgia y las para-liturgias, en la transición de lo sacro-eclesial a lo devoto-personal.

Para el planteamiento del diseño importa, en primer lugar, deslindar ambos espacios: el dinámico de la *acción* litúrgica y el estático de la *realidad* sacramental. Esta primera tensión



ARQUITECTO
RICHARD JÖRG
EDINGEN-NECKARHAUSEN 1959

configura el sentido del espacio de culto. Y, por su parte, el área estática, que corresponde a la *reserva*, es el quicio que articula la dinámica devocional, en la secuencia que queda descrita.

A partir de ella, podemos elaborar un esquema coherente, bien entendido que toda precisión, tendente a esclarecer el orden de los elementos y sus relaciones, irá en detrimento de la rica complejidad que es propia de esta milenaria liturgia. Tratamos de encontrar el punto de equilibrio entre la complejidad real y la claridad de ideas necesaria para el diseño.

Contamos a favor nuestro con la abstracción que es propia de la acción litúrgica. Pero no hemos de olvidar la enjundiosa red de contenidos vitales que envuelve un culto donde, a fin de cuentas, el Pueblo es sacerdote y cuyo lugar se encuentra en el interior del ser humano. No pretendemos sentar cátedra acerca del esquema que proponemos. No obstante, nos incumbe poner de manifiesto sus fundamentos teológicos y litúrgicos. Aunque la valoración de las líneas de interacción, su selección y disposición, estén sujetas, como es obvio, a criterios personales.

Un esquema de partida, por otra parte, nos es necesario. Y en este sentido nos parece válido el que proponemos. A partir de él y como apunte previo consideraremos:

- Un área devocional, social y dinámica.
- Un área sacramental, personal y contemplativa.
- Un área ritual, fraternal y activa.

Área devocional

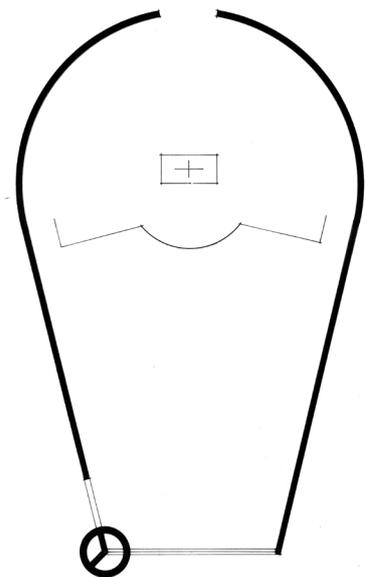
El área devocional se cualifica por su carácter periférico. Es un lugar atractivo en el que cabe todo aquello que obedece a un sentimiento de piedad religiosa, y está abierto a vivencias y tradiciones varias en el mismo sentido. Éstas pueden ser innumerables. Es un área necesaria, en la que lo religioso no se muestra hierático y admite infinitos matices que hacen referencia a sus entornos, geográfico e histórico, social y cultural. Es un ámbito en el que la diversidad, de contenidos y de formas, es bienvenida y el sello de lo popular bien hallado.

Es, pues, natural que en esta área se den cita, tanto el variopinto arte tradicional de los pueblos, como el arte nuevo, aún no asimilado, pero sincero, cuya inmediata inteligibilidad no es indispensable. Salvo el respeto a la comunidad, el no entender no ha de reputarse ofensa. No es un arte propiamente *sacro*, pero sí *religioso*, en la medida en que es humano.

Área sacramental

El área sacramental, en cambio, impone condiciones bien definidas, pues ocupa, en el interior del templo, como hemos visto, una posición *nodal*: por su quietud y hondura, por sus implicaciones. En ella sucede *lo solo necesario*: la *porción* de María⁶⁸. Nos acoge y sobrecoge. El misterio que encierra no es fácil de asimilar: *duro es este lenguaje*, dijeron los judíos al oírlo⁶⁹.

La *presencia real* reclama un acto de fe difícil, en solitario y en un comprometido cara a cara. Pues hemos de reconocer que el hecho, que la teología designa como *transustanciación*, es verdaderamente insólito. Invita a la contemplación que es, por paradójica, una disposición de alta tensión humana.



ARQUITECTO
RICHARD JÖRG
MAINZ-ZAHLBACH 1952

Pero, por otra parte, este ámbito no impide el ejercicio de la devoción, antes lo favorece. No es la devoción bulliciosa y callejera, sino la decantada y silenciosa, la que se concentra en la intimidad de la oración personal.

Dadas, pues, estas dos premisas, de un lado el *misterio*, duro de aceptar y, de otro, la *devoción* recogida, entendemos que este ámbito requiere ciertos detalles acogedores, como conviene a una atmósfera íntima e individual. El diseño asume otra escala y otro es su talante. No sería de razón endurecer o gravar un ámbito en donde la fe es puesta a prueba.

Área ritual

El área ritual finalmente reúne algunos de los rasgos hallados en las áreas precedentes. La dinámica propia del área devocional se reviste, ahora y aquí, del halo social y eclesial que es propio del área sacramental. Es una dinámica en orden reverente, profundo y disciplinado, que se somete a ciertos cánones de familia. Mejor que social, este lugar es *fraternal*.

Pero el área ritual se subdivide en tres campos de acción bien definidos, el *bautismal*, el *penitencial* y el *eucarístico*, dando lugar a una nueva secuencia ritual que conviene perfilar.

El Bautismo es el rito de *iniciación* que acoge, al que todos los nacidos son convocados. Social por naturaleza, por él se incorporan nuevos miembros a la comunidad eclesial.

La Penitencia es el rito del *perdón*, que se otorga en persona y en la intimidad. Pero el perdón se da al que lo pide arrepentido y conlleva una ingrata penitencia. De Pedro se nos dice que, tras la negación, lloró amargamente⁷⁰. El consuelo viene a enjugar el llanto.

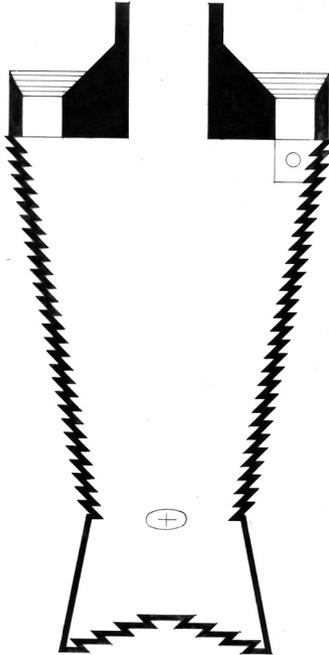
La Eucaristía finalmente es el rito *fraternal* por esencia. Su sentido es, definitivamente, festivo. Su entorno, eclesial. Su razón de ser, el amor. Por eso los primeros cristianos aludían al *ágape* eucarístico con el término entrañable y cálido de *fracción-del-pan*.

Liturgias y para-liturgias

Si comparamos ahora esta secuencia ritual, Bautismo-Penitencia-Eucaristía, con la que precede, Devociones-Sacramento-Rito, en la cual el rito es solo su último estadio, observamos un cierto paralelismo que puede dar juego a nuestro punto de vista. Por un lado nos hallamos con una *dinámica devocional* que nos pone a las puertas de una *realidad sacra* inseparable de la *dinámica litúrgica* que la sustenta. Las devociones nos acercan al sacramento y éste remite al sacrificio. En el sacramento, nuestro viaje iniciático encuentra su *parada y fonda*.

Pero, por otro lado, al sacrificio, que constituye la esencia misma del rito cristiano, le preceden otros dos ritos no menos fundamentales: el Bautismo y la Penitencia. El Bautismo comparte con las devociones su condición *iniciática*, con la diferencia de que éste es *sagrado*, en tanto que aquéllas son, sin que ello se entienda como desdoro, solo *religiosas*.

Aun hallándose en planos distintos, cabe no obstante aplicar las notas peculiares de un ámbito devocional al rito del bautismo. La correlación no es casual. Hay en uno y otro entorno un talante abierto, el gozo propio de un primer encuentro y un algo inaugural. No en vano el símbolo que protagoniza el sacramento, que todo lo vivifica y purifica, es el agua.



ARQUITECTOS
PIERRE JUNG y CLAUDE JUNEL
PROYECTO

De modo natural asimismo, el rito penitencial *revierte* en el ámbito de la realidad sacra que se hace presente en la *reserva*. La intimidad del perdón, que reclama la Penitencia, y el testimonio de amor, que proclama la Eucaristía, guardan entre sí vínculos que pueden sernos de utilidad a la hora del diseño. Confesar y comulgar son, de hecho, acciones consecutivas.

El rito eucarístico, por tanto, centro de la dinámica litúrgica del templo cristiano, por un lado, *revierte* sobre sí mismo, como conviene a su propia sustantividad, pero, por otro, se articula interiormente, como sacramento y como sacrificio, y da lugar, a su vez, a una nueva secuencia ritual cuyos pasos son el rito-profético, el rito-propiciatorio y el rito-sacrificial.

La *misa*: secuencia ritual

No se trata, en este caso, de una secuencia arquitectónica, traducible a un ritmo del espacio, sino de una secuencia estrictamente temporal: la que compone el curso de la *misa*.

Omitimos la alusión al rito penitencial, el cual se inscribe en la introducción y no tiene rango de rito propio. Como hemos visto, la *absolución* que precede a la celebración de la *misa* no es sino un refrendo de la disposición que se supone en aquellos que concurren a ella.

La *misa* es, fundamentalmente, un sacrificio. La denominación de *fracción del pan* ha de entenderse en toda su plenitud. No es solo el pan que se *come* (banquete), sino el pan que se *parte* (sacrificio). Jesús alude, se ha dicho, al cuerpo *entregado* y a la sangre *derramada*.

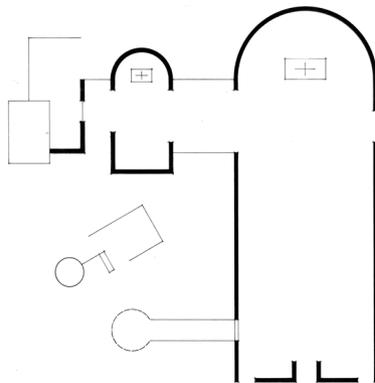
Pero el sacrificio de la *misa*, que se lleva a cabo en su tercer periodo y es plenitud de la liturgia y vida cristianas, convoca y asume además el rito de la *palabra* que llamamos *profético* y el de la *oración en común*, o *propiciatorio*. Y los tres constituyen una secuencia en el tiempo.

Que a dicha secuencia heterogénea corresponda un solo espacio supone para el diseño un conflicto que, desde antiguo, afecta a la tradición del templo cristiano. Dada su importancia y sus implicaciones, habremos de profundizar en ello. De momento, queda apuntado.

El rito-profético es el principio de la maduración en la fe (véase san Pablo)⁷¹. Por medio de él la *palabra* es comunicada. Es la buena-noticia a la que alude la voz *evangelio*. Su razón de ser es pedagógica y su base es la lectura de la Biblia que el celebrante completa con su glosa u *homilía*. Se presta a una amplia audiencia y el lugar importa poco (Jesús los usó muy dispares). Solo se precisa una buena audibilidad. Su ámbito habrá de ser *atractivo* y abierto al común de los mortales. Su coyuntura más feliz se da, a nuestro entender, en el tipo basilical y derivados.

El rito-propiciatorio es, ante todo, signo de esperanza. La oración en común propicia el ritmo, y éste invita a la música. Su más acertada creación nos parece el templo gótico.

El rito-sacrificial, por fin, da lugar a una nueva secuencia ritual que encadena Ofertorio, Consagración y Comunión. Son las tres partes de la llamada en otro tiempo *misa de los fieles*. Su razón de ser es el amor. Su contenido, el *sacrificio*. Su continente, el banquete litúrgico. En el sacrificio se consuma la acción litúrgica. En él los oficiantes, ministros y Pueblo, actúan.



ARQUITECTO
J. KRAHN
FRÁNCFORT DEL MENO 1956-57

Hay un discreto reparto de papeles. Pero todos, clérigos y seglares, concelebran la misa. Todos participan del sacerdocio único y fundacional de Jesús en su Iglesia.

En su primera parte, el rito-de-la-ofrenda, el pueblo tiene la vez y el ministro recibe y presenta los presentes. En la segunda parte, la acción recae sobre el ministro, el único que ha sido *ordenado* para el acto de la *consagración* (así como para *atar* y *desatar*) y en ella el Pueblo contempla y adora. Y en la tercera parte, ministros y Pueblo *comulgan* juntos.

Una vez más, la polaridad de *atracción-repulsión*, que caracteriza, según los teólogos, la conciencia de lo sacro, se revela en la misa a través de un movimiento pendular: la ofrenda y la comunión nos *atraen* al altar, antes y después; la consagración, en medio, nos inspira la más severa reverencia (*noli me tangere*). Su mejor atributo es el silencio.

Queda así configurado un posible esquema de la función litúrgica. Nos conviene ahora matizar cada uno de los ritos, para disponer aquellos comportamientos y signos que inciden en el diseño del templo. Vamos por partes.

Parece claro que el rito bautismal, o de iniciación, reclama un ámbito propio. (Aunque este punto ha sido ampliamente discutido, las razones para otorgarle una cierta independencia pesan lo suyo y su vinculación a la *eucaristía* no es obstáculo para la correcta celebración en un espacio distinto y cualificado).

El orden del rito es el que sigue:

- Recepción:

Canto de entrada y saludo.

Diálogo con los padres y padrinos.

Signo.

- Rito de la palabra:

Lecturas y homilía. Pausa.

Oración en común. Letanías.

Exorcismo. Unción.

- Rito sacramental:

Bendición del agua. Renunciamiento. Profesión de fe.

Absolución.

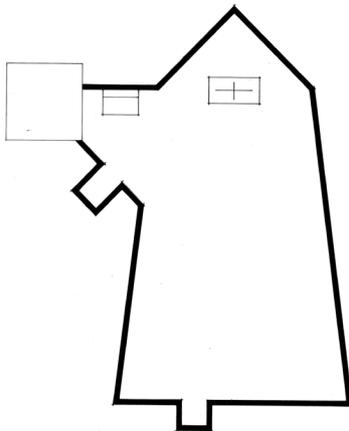
Unción con el crisma. Investidura. Cirio. *Effetá* (ábrete).

- Conclusión:

Oración dominical.

Bendición.

Despedida.



ARQUITECTO
J. LEHMBROCK
DÜSSELDORF-GERRESHEIM 1953-54

Rito del perdón

El rito penitencial es sencillo, por su misma naturaleza: el perdón no conoce la retórica. Implica solo preparación, actitud y decisión. Pero el rito, como tal, se limita a estos tres pasos consecutivos:

- Confesión.
- Absolución.
- Penitencia.

Rito de la plenitud

El rito eucarístico es, sin duda, el más denso y complejo. Veamos sus partes:

- Introducción:

Procesión de entrada. Veneración del altar. Saludo del ministro.

Absolución. Letanías. Gloria. Oración-colecta.

- Rito profético:

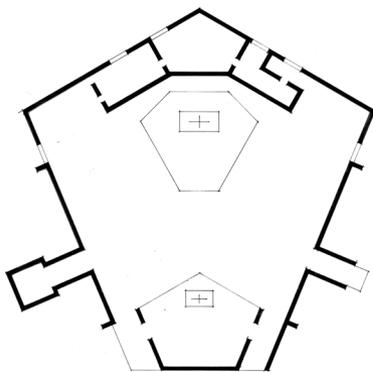
Primera lectura: Antiguo Testamento. Salmo responsorial.

Segunda lectura: Nuevo Testamento (salvo Evangelios).

Tercera lectura: Evangelios. Homilía. Símbolo de fe.

- Rito propiciatorio:

Oración de los fieles.



ARQUITECTO
A. LEITL
MÜLHEIM AN DER RUHR 1955

- Rito sacrificial:

Rito oblativo u ofertorio:

Procesión y presentación de las ofrendas.

Absolución. Incensación.

Oración sobre las ofrendas.

Rito de consagración:

Acción de gracias: prefacio y *sanctus*.

Oración eucarística: canon.

Epiclesis o relato institucional. Aclamación.

Oblación. Intercesión. Conclusión.

Rito de comunión:

Oración dominical. Paz. Fracción del pan.

Comunión.

Acción de gracias.

Conclusión.

Redundancias funcionales

La diversidad de ritos, con sus cualidades propias, no obsta para que entre ellos haya redundancias que los hacen aptos para compartir ámbitos funcionales.

El área *devocional*, por ejemplo, puede estimarse correlativa con el rito del *bautismo*. Difiere de él en cuanto su carácter es para-litúrgico: ella es espontánea y él está reglado. Pero coincide con él en su condición iniciática. Y la Iglesia, como es bien sabido, ha dado carta de naturaleza a no pocas devociones, a menudo locales, pero siempre arraigadas.

Parece lógico, pues, que la iconografía (representaciones de la Virgen, de los ángeles y de los santos, así como de los *misterios*) se repliegue en esta zona, para no perturbar la pureza simbólica del espacio sacramental y de la acción litúrgica. No se trata de apartar las devociones sino de hacer decrecer sus estímulos en la medida en que nos acercamos al área ritual.

Ha de advertirse, sin embargo, que cada una de estas áreas asume los presupuestos de las que la preceden: así, el sacramento asume la piedad y el sacrificio asume el sacramento. No se trata de desprenderse de lo espontáneo en una primera grada y de renunciar a lo íntimo en una segunda, para penetrar en un espacio ritual despojados de todo lo humano. En absoluto.

El hombre penetra en el santuario con todo su mundo a cuestas. No creemos que deba *graduarse*, ni es viable, su temple emocional o la profundidad de sus reacciones. La graduación de que hablamos atañe solo a los estímulos. Y, solo en este sentido, nos parece razonable una creciente sobriedad en relación con la inevitable seducción de las imágenes. Es la que sigue:

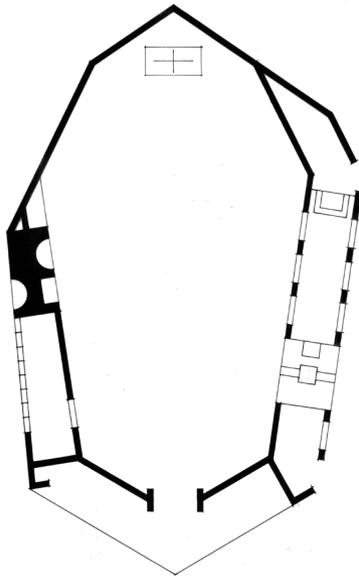
- Devoción. Iconografía libre.
- Oración. Iconografía discreta.
- Liturgia. Desnudez iconográfica.

Sinceridad y piedad, reverencia e intimidad, permanecen: pero los estímulos cambian.

En el entorno devocional hallamos iconos y tradiciones, amén de los *sacramentales*, que son signos, como los sacramentos, pero difieren de ellos en su contenido sacro objetivo y son, algunos de ellos, como su complemento. Su valor es adjetivo. El *agua bendita* remite, por ejemplo, al *agua bautismal*, cuya ablución evoca. La *ceniza*, al *tiempo penitencial*. La *cera*, a la luz que alumbra el bautismo y esplende en la misa. La *limosna* alude a las *ofrendas*. Y el *aceite*, con el crisma aromático, unge a catecúmenos y enfermos y alimenta la lámpara de la *reserva*.

Ésta constituye el núcleo del área *sacramental* y su sello es la *inviolabilidad*. Es, como se ha dicho, lugar íntimo apto para la oración *secreta* y la acción penitencial, donde fidelidad y autenticidad son puestas a prueba. Su atmósfera es el silencio o, cuando menos, la voz baja. Su signo, la interioridad. Su función, la contemplación. Su actitud, la quietud.

Estos son los ritos y éstas sus redundancias funcionales. Para determinar los espacios, sin embargo, nos importa ahora conocer los comportamientos. Veamos algunos de ellos.



ARQUITECTO
A. LEITL
OCHTENDUNG 1958

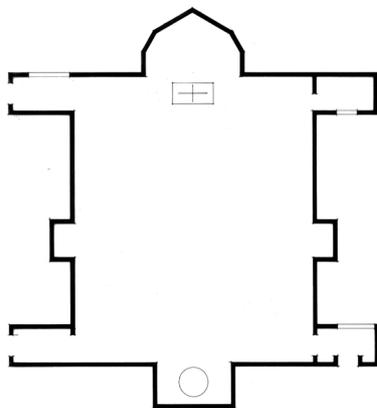
Usos y comportamientos: la función bautismal

Las cualidades de la *reserva* y el entorno que le es propio han sido ya descritos: ella es el foco que irradia la esfera *contemplativa*, ineludible en el marco de la vida cristiana. Lo activo se ordena, en cambio, con respecto a dos polos, a saber: el *bautismo* y la *eucaristía*. Pues bien, ambas liturgias cuentan con una sección de contenido *profético*: el rito-de-la-palabra.

Las instrucciones del Concilio Vaticano II acerca del *bautismo* destacan la necesidad de crear en torno a la *palabra* el ámbito adecuado⁷². No se dice lo mismo de la *misa*, acaso porque en ella la proclamación de la palabra ha sido desde antiguo (la basílica primitiva lo acredita) un asunto primordial. Pero la cuestión, desde el punto de vista funcional y de eficacia pedagógica, es la misma. El rito-profético reclama condiciones de ámbito peculiares y bien definidas. De ahí que la liturgia *bautismal* admita la opción de un doble espacio, para la palabra y el sacramento.

Lo específico, pues, del rito-bautismal se refiere al *sacramento*. Y el de la palabra en él no es diverso del que se contiene en la *misa*. Cuando ambas liturgias concurren, es decir, si el *bautismo* se vincula a la *eucaristía*, el rito-de-la-palabra es único y común a los dos actos. Con lo que deducimos que posee entidad propia susceptible de integración en diversos entornos.

Por razones de método y para evitar repeticiones, estudiaremos la calificación de los comportamientos que atañen al rito profético más adelante y como parte de la *misa*.



ARQUITECTO LEUER
SIEGBURG (RENANIA)

ARQUITECTO
LEUER
SIEGBURG (RENANIA)

Es preciso aludir, no obstante, a la sección que cierra el rito bautismal y es propia de este sacramento: es el *exorcismo* y la *unción* previa a la que se administra con el *crisma*.

El *exorcismo* es un antiguo rito, hoy infrecuente, que conjura la posesión por el diablo de un ser humano. Naturalmente, el bautizando no es un *endemoniado*: pero su condición de no asociado a Cristo lo tiene indefenso ante ese dominio. De ahí la oportunidad del *exorcismo* que, en esta ocasión, no tiene sentido curativo, sino preventivo.

Aunque el *exorcismo* inscrito en el rito bautismal sigue a la liturgia-de-la-palabra, quizá puede entenderse más bien como preámbulo a la liturgia-del-sacramento. En todo caso, media una transición entre ambas. Éste podría ser su perfil más idóneo y, en este supuesto, el espacio adecuado sería el de una rótula entre los ámbitos de la palabra y del bautismo: un espacio, por tanto, angosto y transitorio, cuya posición incómoda de gozne se compadece bien, a nuestro entender, con el carácter conminatorio del rito.

Pero pasemos ya a describir los comportamientos que convienen al ámbito bautismal.

La tradición del *baptisterio* como arquitectura autónoma nos es bien conocida. El tipo esplende en la aurora del Renacimiento italiano. Su geometría de planta central que cubre una solemne cúpula, evoca a su modo el viejo Panteón romano. El espacio converge en su centro, lugar de la fuente bautismal.

Esa rotundidad contrasta con la variedad de contradicciones que ha registrado la geometría del espacio-eucarístico en distintas épocas. Es una constante. Solo el modo de su engarce con el complejo del templo ha oscilado en sus varios modelos.

El rito, como siempre, impone sus condiciones.

La primera está en la propia naturaleza del *signo* sacramental. El agua es un símbolo netamente cristiano. Tiene antecedentes, desde luego, en la cultura hebrea. Pero el papel que Jesús le confiere junto al Pozo de Jacob es nuevo y acorde con la economía evangélica⁷³. Es el mismo aire que respiran las parábolas de Jesús: sencillez. Poner en evidencia la cualidad del signo-agua puede ser todo un reto en la aventura del diseño. Sin entrar en detalles formales, en el agua como símbolo apunta un amplio abanico de sugerencias.

El ministro, para empezar, bendice el agua. A continuación, la asamblea proclama su *renuncia* a las insidias del diablo y *declara* su fe. Este doble testimonio, que niega y afirma, da buena cuenta de la cualidad volitiva de la fe cristiana. Requiere, en consecuencia, un espacio que resuene, acústicamente vivo. La intuición del arquitecto renacentista no se equivocaba.

Sigue luego el hecho sagrado: la *ablución*, que en su origen fue inmersión y que hoy es aspersion. El agua que limpia y es signo y condición de vida. La ablución es, en sí, el bautismo. Una acción que los concurrentes contemplan y atestiguan. Y en la cual el ministro apenas se hace notar (todo el mundo, aun no cristiano, puede bautizar). Y ocurre en torno a una fuente.

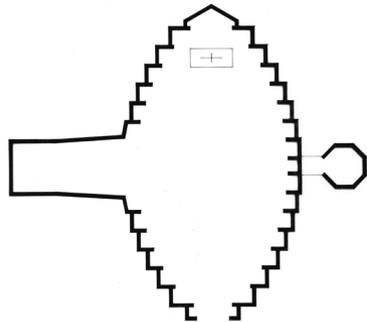
Sin adelantar acontecimientos, tomamos nota de los comportamientos: la asamblea está alrededor, equidistante y sin preferencias, de pie y en actitud de acogida. Los asistentes reciben a un nuevo miembro. Y la materia del sacramento procede de una *f fuente de agua que brota para vida eterna*⁷⁴. Brota de abajo, y los circunstantes la ven brotar desde arriba...

La tercera parte del rito sacramental incorpora un nuevo símbolo: el *crisma*, mezcla de óleo y perfumes, que evoca una antigua tradición hebrea.

El pueblo de Israel ungía a sus sacerdotes y a sus reyes: y Jesús es el *Cristo*, esto es, el *Ungido*⁷⁵. Pero el crisma no es materia, como el agua, del sacramento, sino su aderezo. Y en todo caso señal de gozo⁷⁶. Y en el gozo convergen cuantos símbolos rodean el bautismo: tanto la vestidura blanca como el cirio pascual, tanto el óleo como el crisma. No perdamos de vista que el *misterio* más estrechamente relacionado con el *bautismo* es la *resurrección* de Jesús. Y es en la solemnidad que la conmemora donde el rito bautismal toma cuerpo.

Agua y perfumes, luz y color: son signos del rito que un diseño sensible no puede dejar de reflejar. Y por último, una brevísima ceremonia nos recuerda la curación de un sordomudo que Jesús realiza por medio de un sencillo imperativo hebreo: *effeta*⁷⁷. Se quiere significar con ello (ábrete) la sensibilidad-para-el-misterio que el bautizado adquiere por el bautismo.

El rito concluye con la oración-dominical y la *bendición*.



Estos son, en resumen, los hechos y los comportamientos que corresponden al ámbito de la *iniciación*.

- Ámbito gozoso, holgado, acogedor y de viva reverberación.
- Variedad y abundancia de signos.
- El centro del rito acontece en una cota baja (inversa del *altar*).
- La asamblea, padres y padrinos, da testimonio y recibe al bautizado, verdadero y único protagonista del acontecimiento.

La función penitencial sacramental

Queda dicho que el ámbito-de-la-reserva atrae a su área propia el rito-penitencial, así como la *adoración*, la *oración* personal y la *comunión*. El penitente se halla perfectamente a tono en el marco de la oración, que precede y sigue al rito propiamente dicho.

El rito se reduce a un diálogo entre dos personas, ministro y penitente, en el que éste se confiesa y aquél lo *absuelve*. Solo es necesario que uno y otro se oigan con facilidad, sin ser oídos por los demás. La absolución se suele recibir de rodillas, pero la confesión admite toda clase de posturas: de pie, sentados, paseando...

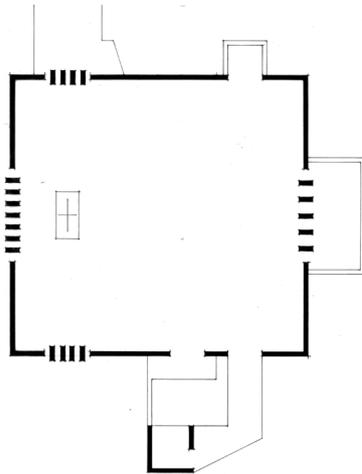
Importa precisar aquí las condiciones de la función sacramental porque, como luego veremos, el diseño tocante a este rito ha sido uno de los más desafortunados que han llegado hasta nuestros días, habiendo cedido la arquitectura su responsabilidad al mobiliario.

Del resto de funciones adyacentes al ámbito de la penitencia, como son la adoración, la oración y la comunión, el denominador común es la *contemplación*. Las actitudes pueden ser diversas (en el Huerto de los Olivos hallamos toda una gama de ellas, desde la angustiada postración de Jesús hasta la modorra de sus discípulos), pero en todos los casos de quietud.

Esa quietud (*quedéme y olvidéme*, escribe san Juan de la Cruz), más que una condición de la contemplación, la cual es compatible con el movimiento, viene impuesta por la necesidad de dotar al espacio común de cierta intimidad individual. El desplazamiento de uno puede no entorpecer su propia tensión contemplativa, pero distrae a los demás orantes.

Es posible proveer, no obstante, ámbitos de meditación en actitudes de movimiento. Los viejos claustros no son otra cosa. La contemplación ha de rodearse de facilidad alrededor para adentrarse en uno mismo. Es imprescindible una disposición que nos ponga a resguardo de interferencias hostiles de agitación, ruido y sorpresa. Y en ello la arquitectura es maestra.

Solo la *adoración* puede comportar una postura reglada. Pero, puesto que los *nuevos adoradores* adoran *en espíritu y en verdad*, la postura nos parece accidental.



ARQUITECTO
J. LILL
MÚNICH

La función eucarística: introducción

El ámbito-eucarístico en el que se celebra la misa, el rito capital de la liturgia cristiana, nos reclama la mayor atención (aunque quizá sea precipitado decidir ahora si debe tratarse de uno o de varios ámbitos). Veamos los hechos y los comportamientos que en él se suceden.

La introducción (véase el esquema) comprende el rito-de-entrada, la *absolución*, las *letanías* o *Kyries* (de origen griego, como muestra el idioma), la *doxología* o *Gloria* (reservada a los días de fiesta) y la oración común o *colecta* (*colecta*, en este caso, remite a *colectivo* y no a *recolección*). El rito-de-entrada prevé *procesión*, *veneración-del-altar* y *saludo-de-recepción*.

La *procesión* inicial ha venido siendo una ceremonia francamente desatendida. Y nos conviene tomarla en consideración, porque de la opción que se adopte, a favor o en contra, dependerá el modo de concebir el espacio para el culto. Un *itinerario* es asunto arquitectónico.

La liturgia, en su modalidad original, ordena que el ministro, sus ayudantes y el Pueblo, caminen pausadamente hacia el altar y se sitúen en torno a él. Esto es lo originario. Más tarde, la *procesión* se limita a los ministros. Y por fin acaba desapareciendo cuando, junto al altar, en lugar vecino e impropio, pero supuestamente práctico, surge, a guisa de ropero, la *sacristía*.

Los cirios, que deberían ser-llevados al altar, están dispuestos en él de antemano. La cruz, que debería ser llevada asimismo, cuelga de alguna parte. Esta predisposición no es sino una trampa del espíritu *pragmático* que interfiere en el modo de ser *lúdico* del rito.

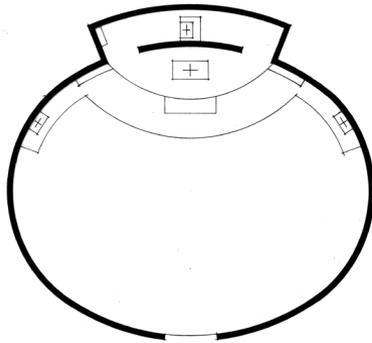
Es evidente que esta negligencia y otras semejantes hacen derivar el rito (sagrado) en la dirección del espectáculo (profano). Si el pueblo es espectador, no será razonable cansarle llevando y trayendo objetos. Tampoco pretender que penetre al santuario con los ministros y en orden. La sacristía se sitúa entre bastidores tras el retablo-decorado y comienza la función.

Pero, si se entiende el rito como tal y se pondera la condición litúrgica del pueblo-en-uni3n-con-los-ministros, la l3gica es otra. Los celebrantes no van llegando, a su aire, sino que, reunidos previamente en un lugar adecuado, atrio o similar, penetran juntamente y con orden, portando los utensilios y signos propios de la acci3n que se va a realizar. Esto es lo correcto.

La veneraci3n-del-altar, al principio del rito, supone quiz3s un obst3culo, el 3nico, para la diversidad de espacios que aconsejaría la matizaci3n de las sucesivas liturgias. El altar es lo 3ltimo que se usa, pero lo primero que se venera (con reverencia y beso).

Pero que la sede diste del altar ha sido habitual en los grandes templos, las catedrales en particular. Esta circunstancia alarga los recorridos... y a la vez los solemniza. Los celebrantes van y vienen, del altar a la sede y de la sede al altar, subrayando en ese vaiv3n las diferencias entre ambos ritos. De momento, en pie uno y otros, el ministro da la bienvenida a los fieles.

Y en pie, todos confiesan y el ministro, porque puede, absuelve. El rito de la *absoluci3n* incluye una confesi3n p3blica, distinta del sacramento privado, y una llamada a la *intercesi3n*, que antes invocaba la de Santa María Virgen, los 3ngeles y los santos, y ahora se reduce a los hermanos y que en todo caso



ARQUITECTOS
LINDE, HESSELBACHER y ROLLI
FRIBURGO DE BRISGOVIA 1954

responde a la mentalidad de la Iglesia, cuyos miembros pueden y deben ayudarse, a la hora de recabar el perdón. Las letanías, aun en su abreviatura actual, los *Kyries*, amplían el campo de esta intercesión, cuyo fundamento es el *cuerpo místico paulino*⁷⁸.

La *confesión* pública (el *yo confieso*) atañe a todos. El ministro concede la *absolución* y el pueblo entona las *letanías* que tradicionalmente han sido y son tema de canto. Como lo es asimismo la *doxología* (*gloria*) o canto-de-alabanza, en los días de fiesta. Cierra esta sección la oración-colecta recitada en voz alta, antes cantada, por el ministro.

Resumiendo: la introducción a la misa es de naturaleza *coral*: tanto la procesión-de-entrada como el rito-de-la-absolución se realizan a coro. Podemos decir que, salvo la iniciativa absolutoria y el recitado de la oración-colecta, que conciernen al ministro, en el resto (tanto la confesión como las letanías y el canto de alabanza) la comunidad se manifiesta: compungida primero, propiciatoria luego y jubilosa en último lugar. El ministro, en esta parte de la misa, se limita a hacer suyas las aspiraciones de la comunidad: absuelve primero e intercede luego.

A esta modalidad *coral* del rito de introducción (el antiguo *introito*) parece obvio que conviene un espacio de viva reverberación y gran aliento. Por otra parte, cuando concurre la *doxología*, sucede un marcado contraste entre la súplica del *Kyrie* y el gozo del *Gloria*. Es esa ambivalencia que antes señalábamos como propia de los espacios que han sido concebidos bajo el signo de la *propiciación*, de los cuales el templo gótico es modelo magnífico. En él nos sabemos pequeños, pero nos sentimos grandes.

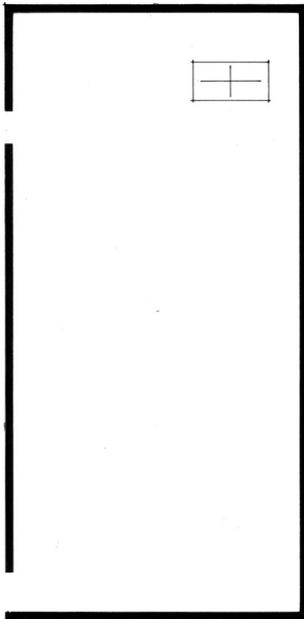
Entre ese preámbulo, ora penitente, ora triunfante, y el rito-de-la-palabra que lo sigue media un quiebro notable de tesitura. Nuestros con-celebrantes, que han confesado, clamado y aclamado en pie, bulliciosos si cabe, se sientan ahora a escuchar en silencio lo que se les lee. Y salvo el *evangelio*, cuya lectura, por respeto, se reserva al ministro y es oída en pie, lo demás es leído por una persona cualquiera, a la que solo se pide que sepa leer. No hay diferencias de dignidad entre el lector y los oyentes. Y el contenido de esta liturgia es un libro: la Biblia.

Las condiciones de este ámbito, que llamamos *profético* (proclamación de la palabra), son muy específicas. Pero de ellas trataremos luego. Nos basta ahora notar:

- La lectura en voz alta reclama un adecuado espacio acústico.
- Sus dos polos son el singular del lector y el plural de la audiencia.
- El lector lee en pie y los oyentes le escuchan sentados.
- Dos vectores paralelos se cruzan: el que emite y el de los que le prestan atención.

Estos comportamientos hallaron su primitiva respuesta óptima en el ámbito-basical, que, por esa razón, hemos calificado como el más apropiado para el rito *profético*.

En este concierto verbal se intercala, sin embargo, una cadencia libre, la *homilía*, cuyo objeto es la glosa, con fines catequéticos, de lo leído. Precisar el tono que le sería más idóneo



ARQUITECTO
R. NEUTRA
GARDEN GROVE (CALIFORNIA)

es labor imposible, teniendo en cuenta la diversa cultura de los oyentes. Podría acaso pensarse en habilitar distintas *aulas de la palabra*. Pero esa discriminación, salvo que las circunstancias la impongan, está afuera de lugar. Es obvio que Jesús habló distintamente a sus apóstoles y al pueblo⁷⁹. Pero, en el caso de la misa, es el pueblo, y no los apóstoles, el que marca el paso.

En todo caso, al diseño solo incumbe la disposición del *aula* idónea (y es justo que así se la llame, puesto que hablamos de un ámbito eminentemente pedagógico).

Al rito *profético* sucede, en ciertos casos, la profesión de fe según el *Símbolo de Nicea* u otras fórmulas, que nos devuelve a la forma *coral* e induce espontáneamente el canto.

En efecto: el *credo* es una de las partes de la misa tradicionalmente cantada. No es del tema investigar la incidencia de la música en la liturgia. Pero anotamos que, en toda recitación colectiva hay un cierto ritmo acompasado, que de suyo es musical. De ahí que la música haya penetrado, de antiguo, en el rito, no tanto como impulso lírico, cuanto como *ritmo* regulador.

La recitación acompasada halló en la salmodia de Occidente su cauce rítmico, ayudada, en su fraseo y medida, por las cadencias de los *modos* primero y de la *tonalidad* más tarde.

Esa situación dio un vuelco con el adviento de las vanguardias europeas, hace casi un siglo. Roto, o descartado, el viejo molde del *compás*, la recitación se repliega sobre sí misma. No es casual que los *recitados* de la *Passio secundum Lucam* de Penderecki sean, a diferencia de los que enhebran la *Matthäus Passion* de Bach, puramente leídos, sin una entonación fija⁸⁰.

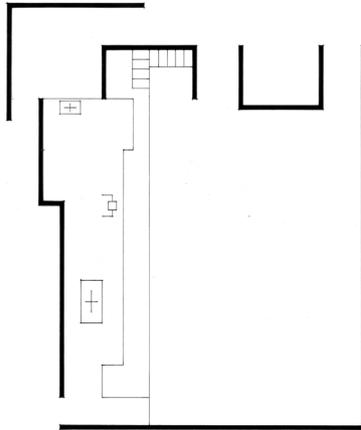
Por lo que hace a nuestro caso, anotamos cómo la forma *coral* subraya la condición sacerdotal del Pueblo de Dios. La hallamos en algunas partes del rito-bautismal, como hemos visto, y en otras de la misa: la *confesión*, las *letanías* y la *doxología*, de la introducción, y en la profesión-de-fe y rito propiciatorio, en el tránsito de la liturgia-de-la-palabra a la del sacrificio.

Pero antes y en el discurso del rito-de-la-palabra, ha sucedido otro episodio *semi-coral* que no debe pasarnos inadvertido: es el *salmo responsorial*, forma dialogada de recitación que dio lugar en la Edad Media, junto al modelo *antifonal*, a uno de los más sazonados repertorios del *canto llano*. El pueblo responde, a modo de estribillo, a las estrofas del salmo.

Este recurso al *Salterio* por parte de la liturgia cristiana denota en ella un vínculo claro con el antiguo rito hebreo: los salmos son, en la cultura religiosa de Israel, plegaria habitual.

La función propiciatoria

El rito-propiciatorio consiste en la oración-de-los-fieles y es el eslabón natural entre las dos principales liturgias de la misa (la *palabra* y el *sacrificio*). Su modo es, como hemos dicho, decididamente *coral* y a la manera de letanía. La recitación es *responsorial*, pero el contenido es una serie de súplicas. En él destaca, por tanto, la ambivalencia propia de la actitud orante.



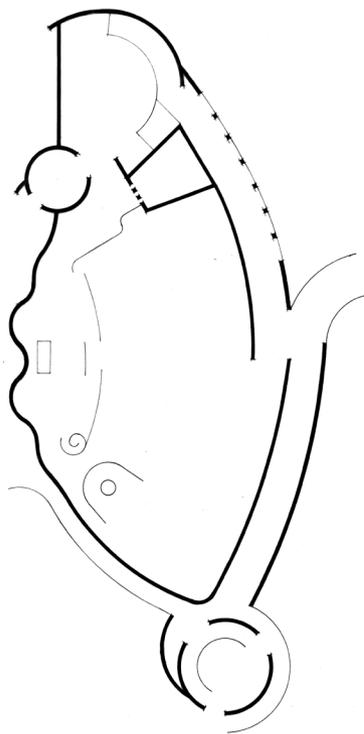
La función sacrificial

Pero el núcleo central de la acción litúrgica es, sin duda, el *sacrificio*. Y éste se articula, desde tiempo inmemorial, en tres partes: ofrenda-inmolación-participación. Corresponden a ellas las secciones rituales que hemos denominado *oblativa* u Ofertorio, *consecratoria* o de la Consagración y finalmente *comunicativa* o de la Comunión.

El acto *sacrificial* discierne los distintos papeles, indistintos hasta este momento, que corresponden a los ministros y al Pueblo. Tanto en el acto *penitencial* introductorio, como en el rito propiciatorio de la oración de los fieles, aquellos y éste compartían sacerdocio. Y en el aula-de-la-palabra, su sola diversidad se daba con respecto a la lectura, leída u oída en su caso, siendo protagonista la *palabra* misma. Pero, en cuanto accedemos a la acción-sacra propia, la frontera del *orden* sacerdotal queda definida y las funciones recíprocas se especifican.

El Pueblo aporta las ofrendas y el ministro las recibe y presenta. Pero solo éste (uno o varios, en el caso de la concelebración) consagra. Y todos, de nuevo juntos, ministros y Pueblo, comulgan. En una primera apreciación, el rito en su conjunto nos presenta una secuencia cuyo juego de ritmos recuerda el del *concerto* italiano: *allegro-adagio-allegro*.

En el comportamiento de los fieles, en efecto, se da una secuencia similar: *procesión* de las ofrendas, *contemplación* del misterio y *procesión* de los comulgantes. La *consagración*, hecho-sacro esencial que inspira adoración y reposo, se inscribe así entre dos movimientos cuyo signo es, además, recíproco: de ida y vuelta.



ARQUITECTOS
PERILLI, MANIERI, REVIGLIO y RONCI
PROYECTO

El Ofertorio nos mueve a dar. La Comuni3n nos invita a recibir. Vamos y venimos. La Consagraci3n nos inmoviliza. Estamos donde estamos. *Qued3me y olvid3me.*

Un esquema conceptual que describiera este proceso ritual estar3a compuesto por dos vectores procesionales, ambos de ida y vuelta, obviamente, pero con las cargas alternas: una ida eficaz (la ofrenda) con vuelta de vac3o (en las manos, no en el alma) y, viceversa, una ida de vac3o (pero con ansiedad y esperanza) con vuelta eficaz, colmada. Y un inm3vil c3rculo central.

La funci3n oblativa

El uso discutible de la *colecta* como limosna ha venido a desvirtuar en cierta medida el rito *oblativo*. Y como siempre la distorsi3n se produce a favor del espect3culo. Pues lo propio de 3ste es que el *respetable* mande: toca a los f3mulos la penosa tarea de recabar fondos. Con lo cual se subvierte el sentido espont3neo de la ofrenda, que consiste en dar y no en conceder.

La *procesi3n* del ofertorio, la cual, como todo ocurrir pausado y solemne, la tradici3n de siempre ha ritmado con c3nticos, traza un *itinerario* lit3rgico a tener en cuenta por parte de un dise1o matizado (lo que el arquitecto Palladio observa en sus *villas* y Le Corbusier llama una *prom3nade*)⁸¹. Es m3s: cabr3a establecer un circuito procesional, a recorrer en ambos sentidos, de modo que la procesi3n-de-los-oferentes y la procesi3n-de-los-comulgantes circularan a la inversa, ennobleciendo los tramos *sobrecargados* (el ofertorio de ida, la comuni3n de vuelta).

Recibidas las ofrendas, el ministro hace presente de ellas y las bendice. As3, la acci3n principal del ofertorio pertenece al Pueblo. Es un acto de generosidad que san Pablo desmonta

cuando dice: *¿qué tenéis que no hayáis recibido*⁸²? En todo caso, es el momento y lugar ritual adonde cabe todo lo bueno y bello. Incluso el arte puede ser *¿cómo no?* materia de *ofertorio*.

En este sentido es oportuno hacer mención de la función del *coro*, que el Renacimiento incrustó en la nave sin la menor consideración, el salón de danzas dieciochesco dispuso en sus palcos y el gusto romántico aloja, invisible, a los pies de la nave y sobre la entrada principal. El coro es, como en el teatro griego, *portavoz* de la asamblea y su lugar se debe a ese supuesto.

Que el ministro a continuación lave sus manos *entre los inocentes* es un simple detalle práctico (no todo lo que se ofrece está limpio de polvo y paja) que la liturgia elevó en su día al rango de símbolo y que ahora se halla caído en desuso. Como en el área-bautismal, hay en ese gesto un evidente contraste entre la diversidad multicolor de las ofrendas y la limpieza de un corazón desprendido. A ello aludía precisamente el salmo 25 (*Lavabo*) cuyo rezo acompañaba la ablución y que está lleno de interesantes sugerencias acerca de la simbología del templo.

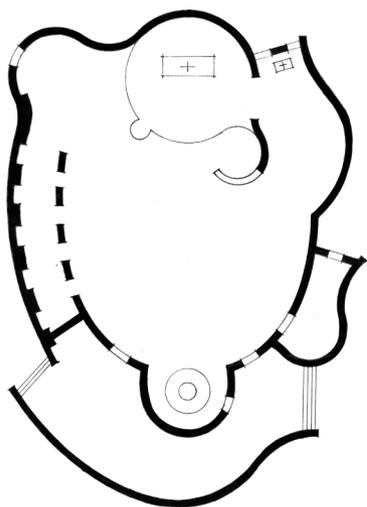
En el salmo se habla de *rodear el altar*, lo que confirma la rúbrica del Vaticano II que prescribe un altar libre por sus cuatro costados, no adosado. Para oír (dice) *voces de alabanza* (son las propias de un espacio coral) y *narrar todas sus maravillas* (es lo propio de un espacio *profético*). Y se declara enamorado del *decoro* que corresponde a la casa de Yahveh y al *lugar adonde habita su gloria*: que tal es el sentido, como vimos, del templo hebreo. El sentido del templo cristiano ciertamente es otro: pero las notas que el poeta le atribuye son las mismas.

Una solemne acción de gracias (el *prefacio*) seguida de una aclamación (el *sanctus*) que recuerda el episodio de la última manifestación popular de adhesión a Jesús, en vísperas de su muerte⁸³, enlaza los ritos *oblativo* y de *consagración*. La acción-de-gracias nos predispone a lo *sacro* cuya objetividad subraya el acto de gratitud. Si el hecho nos supera, *justo* es agradecerlo.

Es curioso que esta acción-de-gracias se nos presente como caso insólito, en la liturgia, que concede al canto del celebrante un discreto virtuosismo. Pues, en efecto, tradicionalmente era cantada y ornamentada: como una *cadenza* del solista, que el pueblo corearía luego⁸⁴. En este punto concluye el canto para dar paso al canon eucarístico, médula del rito cristiano.

No nos detendremos en sus partes canónicamente matizadas y fundidas. Son instantes de concentración sacra, tales que la distancia desautoriza toda tentativa de derivar cualidades de diseño. Para el que no cree este rito es el más absolutamente sin-sentido de cuantos vamos describiendo. Para el que cree, en cambio, lo que ocurre es de tal calibre, que todo eco parece impertinente. Son las *razones* de san Agustín: o innumerables, o ninguna. Lo más adecuado es el silencio: de sonidos, de formas y de signos. *Cuando el Cordero abrió el séptimo sello...*⁸⁵

La plegaria es recitada por el ministro (uno o varios). La comunidad responde con una breve aclamación, introducida por el Concilio Vaticano II⁸⁶. Se invoca al Espíritu Santo. Se alude a la última cena de Jesús. Se repite sus gestos y palabras. Y todo discurre (o debe discurrir) en la intimidad de los-que-están-de-pie-alrededor (*circum-stantes* en el antiguo *canon romano*).



Ese alrededor, sin embargo, no nos obliga a trazar un círculo. Precisamente, el círculo supone la equidistancia y equivalencia de sus puntos con respecto al centro, que es el altar. Y tal equivalencia no se cumple en nuestro caso: el sacerdocio del Pueblo de Dios no equivale al orden sacerdotal de sus ministros. Hay en efecto una confluencia de fuerzas, pero el orden que las consagra, y consecuentemente faculta, es distinto. El círculo, pues, amén de inadecuado en la práctica (el oficiante oculta lo que hace a quienes da la espalda), lo es además en su sentido.

Volveremos sobre ello. Digamos ahora que el rito concluye con una síntesis magnífica del sentido que la persona de Jesús asume en la liturgia cristiana y cuyo enunciado latino nos parece particularmente preciso: *PER IPSUM, CUM IPSO, IN IPSO*. En este sacrificio, Jesús es, en efecto, *sacerdote, víctima y altar*: un asunto al que la poética del templo no puede ser ajena.

La función comunicativa

El tercero y último rito del sacrificio reúne a ministros y pueblo y borra la frontera del orden que los separaba en el acto de la consagración. La comunión es un rito de *participación*.

En la historia de Jesús, el banquete precedió al sacrificio-cruento. En la liturgia de su Iglesia, el sacrificio-incruento precede al banquete. En uno y otro caso, el hecho es único y su contenido intemporal. Tomás de Aquino describe admirablemente la identidad en la misa de ambos elementos diciendo que *el sacrificio se halla sacramentado*⁸⁷. De donde deducimos que el diseño habrá de regirse por las condiciones que la función reclama en su realidad palpable, que es sacramental. Que el sacrificio trascienda al sacramento concierne al rito, no al espacio.

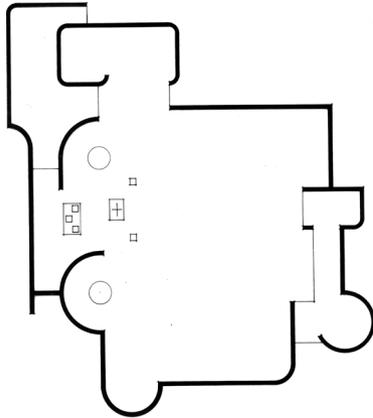
Una composición arquitectónica difícilmente podrá hacerse eco del drama del Gólgota sin caer en la anécdota o, lo que es peor, en lo pintoresco. Por eso, entendemos que esta parte del rito-eucarístico, la Comunión, es decisiva a la hora de configurar el espacio conveniente. La *misa* es sacrificio: cierto. En la plegaria eucarística esto *se dice*. La *misa* es banquete: no menos cierto. Y en la comunión esto *se hace*. En el plano teológico tanto monta lo uno como lo otro. Pero, para la idea de arquitectura cuenta, no tanto lo que *se dice*, cuanto lo que *se hace*.

En la arquitectura se cumple que *del dicho al hecho hay gran trecho*.

Preceden al rito-de-la-participación la recitación coral del *padrenuestro*, el gesto de la *paz* (que en la antigüedad era un ósculo) y la *fracción-del-pan*: tres acciones cuyo significado evidente es la *fraternidad*, que deriva del hecho de que Dios es padre, se manifiesta luego en el saludo de la paz y se afianza por la partición de un mismo Pan para todos.

La potenciación por parte del espacio arquitectónico de esta coyuntura ritual en modo alguno contradice el contenido íntegro del rito, en su significado invisible, antes lo dramatiza: pues en la austera celebración del banquete se trasluce la tensión del hecho que conmemora, a través de un ámbito *bien aderezado*, que no busca significarse, sino iluminar lo que significa.

La comunión, como hemos visto, promueve una nueva *procesión*, ritmada a su vez por una *antífona*. La acción-de-gracias tiene su lado secreto, íntimo, y su otro lado, ceremonial,



ARQUITECTOS
F. RUBAGOTTI, L. FASSER, D. METTIFOGO
y **F. SIMEONE**
PROYECTO

en la voz del ministro. De ese modo, lo esencial del rito queda enmarcado entre dos acciones-de-gracias, como conviene a su objetividad.

Finalmente, el ministro bendice al pueblo con la señal-de-la-cruz y lo despide en paz.

En este gesto de bendición destaca el honor debido al ministro, cuya autoridad la *sede* materializa. Ésta, con el *altar* y el *ambón*, constituye el tercer vértice de la liturgia: un triángulo focal que habrá de ser, no obstante, cuidadosamente ponderado por el diseño, puesto que el contenido de sus vértices es, como se desprende de lo dicho, a todos luces heterogéneo.

Dos advertencias finales reclaman nuestra atención.

Para aligerar el discurso, hemos prescindido de aquellos ritos menos frecuentes, como los nupciales o los fúnebres, habida cuenta de su fácil inscripción en los ritos fundamentales de los que hemos tratado. Como también de aquellos otros, como la confirmación, sacramento de cuya administración se hacen cargo las sedes episcopales.

Por otra parte, el diseño deberá estimar la variación que los ciclos del tiempo litúrgico, del Adviento a Pentecostés, introducen en ciertos ritos, y cuya mayor elongación se alcanza en la *semana-mayor*, comúnmente conocida como Semana Santa. Esta variación se percibe, entre otros medios, por el color litúrgico, cuya viveza y eficacia simbólica aconseja cierta neutralidad en el color de la luz y los materiales, que rara vez se tiene presente. Parodiando a un notable arquitecto actual, cabría decir que, en el templo, el color lo ponen los *ornamentos...sagrados*.

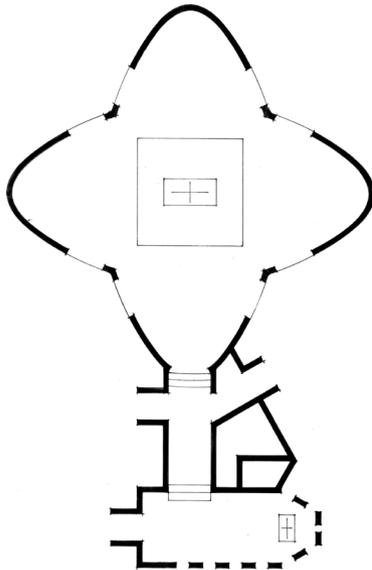
TERCERA PARTE

El objeto de esta tercera parte, sobre la *poética* del templo, final de este discurso, es apuntar de modo genérico y sin propósito de agotar el tema, las implicaciones y redundancias formales que conciernen al diseño del templo cristiano en el momento presente. Entendemos como poética la creación, por parte de la arquitectura, de una *forma simbólica* (Hegel⁸⁸).

Partimos del supuesto de una arquitectura que se halla en trance dramático. Contados son los que creen hoy en ella como soporte y entorno de la vida social, cuando otros espacios, y el *cibernético* en particular, han desplazado al lugar *físico* de la que siempre ha sido y no sabe dejar de ser *Re Aedificatoria*, esto es cosa, y cosa *fabricada*⁸⁹.

Pero el drama se agrava cuando esa misma arquitectura en descrédito *huella* (y es lo suyo dejar huella) el terreno de lo sagrado, hoy repartido en innumerables taifas que claman por él con insuperable desasosiego. Porque, en ese menester, la arquitectura se erige, no solo como fábrica (necesaria), sino como símbolo (suficiente). Lo cual, si bien se mira, es condición de toda arquitectura: solo que, en este caso, la identificación de la función (inevitable) con el rito (imperativo) hace saltar todas las alarmas. El trance está anunciado y a punto.

De un lado, la función ritual específica del templo determina unas condiciones de uso estrictas y matizadas. Los cánones mandan. Y de otro, al diseño no puede negarse un sello de *estilo* individual que solo en parte remite a instancias sociales y de época. El diseño *denota* lo propio de su autor y *connota* lo común de su tiempo. El estilo pues sea el que fuere pertenece



ARQUITECTO
H. SCHÄDEL
KÄLBERAU (BAJA FRANCONIA)

al momento y al autor, en tanto que el uso del templo sucede al dictado del rito que en él halla acomodo. Aquél responde a un *sentimiento* religioso ajeno tal vez a lo que la liturgia reclama.

Es innegable, no obstante, que unas y otras instancias, la del Pueblo de Dios y el autor que se erige en su portavoz, por una parte, y la de la Iglesia, que dicta sus reglas a la liturgia en cada tiempo y lugar, interactúan. Registrar influencias de una sobre otra es el objetivo final de este estudio. El templo fue la cuestión número uno. La cuestión número dos ha sido: qué es lo que acontece en el templo. Y la cuestión número tres es: ahora, cómo puede ser un templo. No cómo *ha de ser*, sino cómo *puede ser*: porque este estudio no aspira a solución alguna.

La solución, en todo caso, será siempre singular e irrepetible. Lo que nos incumbe a nosotros es la trama sobre la cual aquélla será urdida. La urdimbre, no el tapiz. La pre-forma.

No descartamos el sello de autor que, en cualquier caso, aún el más destacado, nunca será desarraigado. Pues el gusto individual es siempre un decantado de la *norma* social (*Of the standard of taste*: escribe Hume⁹⁰) que, si hay un genio de por medio, éste formula. Gaudí no es menos hijo de su tiempo que otros arquitectos más convencionales.

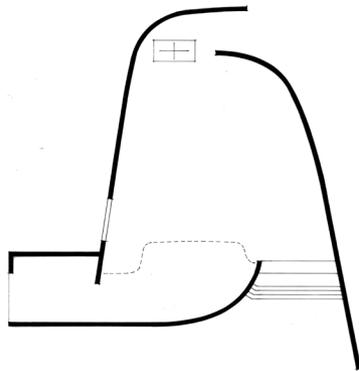
El autor de talento da forma en su proyecto a lo que urgen su lugar y su tiempo, y así embebe en su diseño la semántica social de la cultura que lo envuelve. Aunque, dicho sea de paso, en lo que al templo se refiere, una prudente cautela es de desear. Pues la arquitectura de suyo es rotunda: pero los signos que baraja son ambiguos. Más vale el silencio.

Es propia de toda arquitectura: pero se agudiza en el diseño del templo. En el modelo cristiano la tensión puede cifrarse en dos palabras: *banquete-cruz*. Frente a esa paradoja ¿cuál es la opción del diseño? En nuestra opinión, la respuesta, como hemos avanzado, es clara. La función social que solicita esta arquitectura, es la celebración de una cena solemne. Lo demás son presagios, en las palabras de Jesús y en la actitud equívoca de uno de los comensales...que el rito rememora y sobre los que una arquitectura reverente ante lo sacro guarda silencio.

Una cosa es ponderar lo que solicita la función en todos sus detalles, de percepción, de vivencia y de significado, y otra muy distinta tratar de reflejar en el espacio de la arquitectura situaciones límite (el Calvario lo es) que conciernen, por su naturaleza, a la dinámica de la vida. No hay una arquitectura, como no sea la tumba, para las situaciones al límite.

El hecho arquitectónico responde a modos de ser *habituales* que, por serlo, le solicitan una razonable *habitabilidad*. La *habitación*, como el *hábito*, son términos medios, y estables en lo que cabe. Lo que no obsta para su dinámica. Pero ésta, como en la naturaleza, se mueve por ciclos que conjugan movimiento y reposo. Es la dinámica de las *estaciones*.

Un ámbito doméstico (por ejemplo) no puede configurarse en función de la eventual muerte de sus habitantes, hecho por otra parte, incuestionable. Se trata de una función cuyo cumplimiento, en un instante incierto, es seguro. Pero no es una función definidora, por ser función al límite o, dicho con mayor rigor, límite de una función (esencial, como es la vida).



La insoportable tensión que, para el credo cristiano, impone el sacrificio de Jesús y su referencia al común de los mortales, se halla plenamente asumida en el contenido mismo de la liturgia. Es ella la que toma a su cargo el *rememorar* y *conmemorar*, con la obstinación propia de un niño (sobre la relación del rito con la infancia hemos tratado antes) los sobrecogedores acontecimientos que pesan, desde su origen, sobre el banquete eucarístico. Compete, pues, al rito, y no a la arquitectura, ponderar las *verdades* contundentes que apelan a la fe del pueblo.

Entendemos que el espacio arquitectónico ha de limitarse a atender, con delicadeza, a las necesidades del rito, en su realización práctica y en sus disposiciones psicológicas. Otra cosa nos conduciría a la absurda pretensión de *sobre-naturalizar* la arquitectura, lo que es, a todas luces, insostenible. *Praestet fides supplementum sesuum defectui*⁹¹.

Entre la forma y la función media una dialéctica, que se nos hace tanto más evidente cuando ésta cala en lo profundo del creyente y lo aboca a una tremenda paradoja. En efecto: el arte al servicio de la liturgia pone al rojo vivo la contradicción entre el hecho y su apariencia. La arquitectura puede, eso sí, sugerirla a su manera: que será eficaz cuanto estricta y seria.

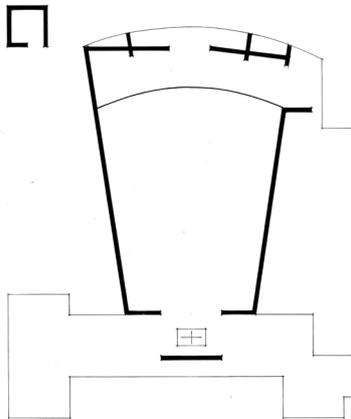
Así concierne a la arquitectura la puesta en valor de la dinámica ritual, llena de esmero en todos y cada uno de sus mínimos detalles. El misterio de la palabra resuena con más fuerza en el ámbito sereno y sobrio de la estancia bien equipada.

A lo largo de este estudio hemos reincidento sobradamente sobre este punto. No estará de más, sin embargo, añadir que el camino contrario, es decir, la invasión del diseño en el rito, trae como consecuencia, entre otras, una confusión no deseable.

En primer lugar, los signos litúrgicos, precisos y claros, se tornan ambiguos, herméticos para el pueblo, que celebra un rito que le es propio. Y, en segundo lugar, la proliferación de los símbolos los convierte en insignificantes. El bosque de cruces que sería propio del camposanto, por ejemplo, hace flaco servicio en el templo a *la señal del cristiano que es la santa cruz*.

La reverberación abusiva del signo en la arquitectura lo banaliza, pues lo absorbe como aparejo propio (como en un tejido de ganchillo el punto de cruz). Deja de ser percibido como *signo*, para serlo como *trama*. Dado el caudal simbólico de la liturgia cristiana, con todos sus matices, un espacio *mudo* será, siempre, el más idóneo. Que el rito hable por sí mismo (medios tiene para ello) y que se lo pueda oír con limpieza y precisión. Otra cosa es vana verborrea que aturde y turba al creyente. *Nada te turbe...* dice Teresa de Ávila: *solo Dios basta*.

En el conflicto, pues, entre la *domus*, espacio apto para la participación en la fracción-del-pan, y la planta *cruciforme*, espacio *cruzado* que simboliza el *sacrificio* del Cordero Pascual, pero menos apto para la correcta realización del mismo rito, la lógica de la función se hallaría, sin lugar a dudas, del lado del modelo primitivo. El *crucero* ha sido, en la tradición del templo medieval, un elemento evidente de distorsión funcional que, tal vez, deba su aceptación más a un sentido de la composición arquitectónica, que a su obvia redundancia simbólica.



ARQUITECTO
H. SCHÄDEL
WURZBURGO 1952-54

De hecho, es en la época del humanismo renacentista, más atento a las formas que a su fondo y trasfondo, cuando el modelo (cruz *griega* o *latina* a debate) esplende como nunca.

Habría otra razón contraria al signo *criptográfico*: es la llaneza fundamental del Pueblo fiel, el que un día oyó, en vivo y en directo, el *sermón de la montaña*, auténtico celebrante hoy y ahora del rito cristiano. Los refinamientos simbólicos, más proclives al pensamiento racional y abstracto, no concuerdan con el espíritu de *bienaventuranza* que corresponde a este lugar.

La ponderación, sin embargo, *económica* de los distintos elementos que concurren en razón de su función nos parece justa. Pero importa tener en cuenta que, en lo que al rito toca, la función asume un carácter peculiar, *significante*. O, dicho de otro modo, la función consiste en el acto mismo de significar. La función ritual es la significación. Es como decir que función y representación se identifican. Por eso ponderar, como es propio de la arquitectura, mediante materiales y medidas, la función a la que sirve equivale a desvelar su cualidad simbólica.

Queremos decir que, si el *suelo* del templo prolonga materialmente el altar, hay en ello un valor funcional, puesto que el rito es de suyo significativo. Y el diseño y sus materiales han sido convocados para hacer sensible su sentido. Más aún: la sensibilidad del rito asume y va más allá de la función práctica que dice que el suelo es lugar que se puede pisar y el altar no.

El esplendor del signo, sin embargo, se entiende adentro del templo. Lo que suceda alrededor será harina de otro costal. Sabemos que, en nuestra historia, la figura del templo se ha hecho notar abiertamente a partir de la Alta Edad Media y aún antes.

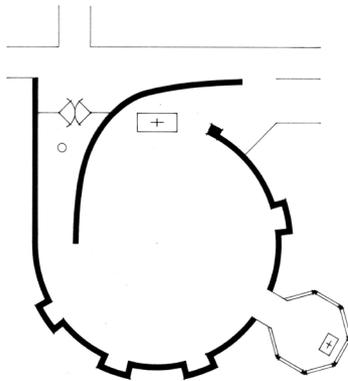
Con la iglesia hemos topado, Sancho, dice don Quijote cuando, en noche cerrada, se tropieza con su mole material a la entrada del Toboso (una frase a la que la malicia ha sacado no poca punta). Porque, como queda dicho, en la antigüedad no fue así. La pregunta actual al respecto es: ¿debe serlo ahora?

En nuestras ciudades hay cierto número, mayor o menor, de cristianos. Pero la ciudad de hoy no es cristiana. Y el templo cristiano se halla en ella, presente y sin ostentación.

Es el lugar de reunión (*domus ecclesiae*) de los cristianos para la celebración de un rito y parece razonable que su voz sea oída. Pero el tono que la conviene, en medio de la convulsa incertidumbre urbana, quizás haya de ser más bien discreto. Ni monumento gigantesco, como lo fue en otro tiempo, ni emblema provocador (una tentación que el mismo Jesús conoció tras el ayuno) que no procede, por dos razones al menos: porque el cristiano adora *en espíritu y en verdad* y porque la arquitectura desmerece cuando se hace de ella vulgar panfleto.

En todo caso, la cuestión del entorno urbano solo puede plantearse sobre las bases de una situación precisa, lo que sobrepasa el objeto de este estudio. Nos limitamos a observar:

- Que afuera y adentro no se corresponden necesariamente, como sostuvo hace un siglo el Movimiento Moderno de la Arquitectura.
- Que afuera del templo es adentro de la ciudad y se debe a su entorno urbano.

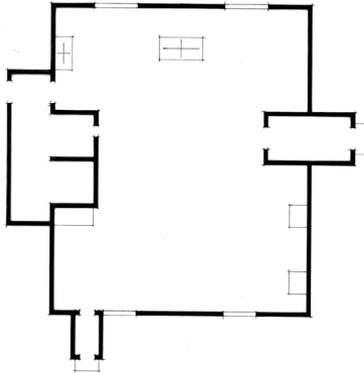


- Que la mayor o menor franqueza de su imagen urbana dependerá del peso real que la comunidad cristiana sponga en la sociedad en la que se inscribe.
- Que la inserción del templo en el tejido urbano, o rural, tal vez pueda sugerir algo de la radical indiferencia y soberana libertad de los nuevos adoradores. Lo que no obsta para que en él se trasluzca el decoro ritual del que habla Vitruvio a propósito del templo⁹² (pagano en su caso).

Y puesto que hablamos de la imagen urbana del templo, digamos dos palabras acerca del viejo y típico *campanario*: Chueca lo cuenta entre los *invariantes castizos de la arquitectura española*⁹³. El que fuera en otro tiempo hito visual en la *sky-line* de aldeas, pueblos y ciudades, y artilugio para convocar a la asamblea, aún perdura como seña de identidad del templo que a los arquitectos es grata por la libertad en el diseño que se le supone. Pero lo cierto es que ha decaído en su función (nadie oye campanas y menos sabe dónde), y su señal apenas dice nada.

Vemos en él, como mucho, un fácil recurso compositivo, más bien pintoresco, y cierta romántica nostalgia de épocas pretéritas: poco más. Pero pasemos ya al interior del templo, en el que nos aguarda el espacio propio de él, cuya función-rito hemos tratado de analizar y cuya forma simbólica es el objeto principal de este trabajo. Nos hallamos ahora en el umbral.

Puestos en ese umbral y aun desconociendo de dónde venimos, esto es, el alrededor, no podemos dejar de hacer algunas consideraciones sobre la continuidad del espacio afuera y adentro del templo y la ósmosis necesaria entre uno y otro ámbito. Nótese que, en este paso, atravesamos la frontera invisible que separa lo *sagrado* de lo *profano*: la que el templo griego canonizó para la historia con la invención del *peristilo* clásico, un modelo de transición que no ha dejado de ser recurrido a lo largo de varios milenios de cultura occidental.



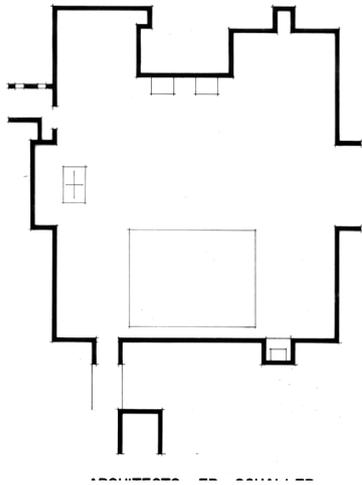
- La ósmosis-de-los-espacios, supeditada en otro tiempo al sistema estructural, se ha emancipado luego de él y más bien lo determina: ha pasado de determinada a determinante; depende, pues, de otros factores (Le Corbusier toma nota de ello en sus cinco principios de arquitectura⁹⁴).
- Los diversos ámbitos interiores del templo requieren cada uno por su parte niveles de segregación distintos, de acuerdo con su peculiar carácter sacro.
- La incidencia y defensa de la intemperie es variable que naturalmente depende de las coordenadas geográficas: sin embargo, la sobre-estima de la función de abrigo (cubierta) puede distraer funciones de significación más interesantes, de donde la habitabilidad habrá de ganarse, si posible, con economía de formas y figuras.

- Los materiales cooperan a crear la continuidad del espacio que contribuye a hacer del templo lugar de acogida, en la tradición doméstica de la primitiva iglesia.
- La matizada administración de la luz natural fue, ha sido y es, en todos y cada uno de los ámbitos específicos del templo, asunto de la mayor transcendencia: por su valor simbólico (*erat lux vera*⁹⁵) y por su afinidad con la sensibilidad del misterio.
- El orden de los ritos y sus itinerarios procesionales reclaman espacios de transición generosos, sin sobresaltos, dando tiempo al tiempo.
- El sentido del templo es abierto, pero tocado de un sentimiento de pudor.

Los ámbitos

Usamos de la voz ámbito porque ella significa un espacio no solo físico, sino mental. En el interior del templo, los diversos ritos piden ámbitos diversos. Ahora bien: el análisis litúrgico que precede nos deja entrever afinidades que nos permiten reducir su pluralidad sin violentar sus identidades propias. Ésta es su relación discreta a tenor de los ritos:

- Ámbitos devocionales (plurales).
- Ámbitos de acomodación pre-ritual.



ARQUITECTO
FR. SCHALLER
 COLONIA RATH 1954

- Ámbito pre-bautismal.
- Ámbito profético.
- Ámbito propiciatorio.
- Ámbito bautismal.

- Ámbito penitencial.
- Ámbito sacramental.

- Ámbito penitencial.
- Ámbito profético.
- Ámbito propiciatorio.
- Ámbito sacrificial.

En esta relación observamos varias reiteraciones. Tanto el rito-bautismal como el rito-eucarístico contienen secciones paralelas: ritos profético y propiciatorio. El ámbito penitencial inscrito en el rito-eucarístico difiere, en cambio, del ámbito penitencial propio: éste es un rito sacramental y aquél no. De donde el rito-penitencial atraído por el rito-eucarístico posee una fisonomía semejante a la del rito-propiciatorio (toda oración obedece a una previa disposición compungida). Finalmente, el ámbito pre-ritual puede absorber múltiples usos *transitorios*.

Hechas así las oportunas agrupaciones, los ámbitos resultantes son los que, en síntesis, describe la relación que viene a continuación:

- Ámbito devocional.
- Ámbito pre-ritual.
- Ámbito profético.
- Ámbito propiciatorio.
- Ámbito bautismal.
- Ámbito penitencial-sacramental.
- Ámbito eucarístico.

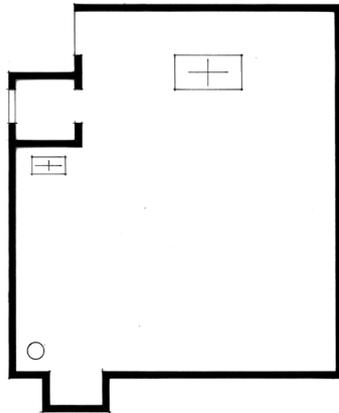
Estos siete lugares comportan, cada uno de ellos, un carácter específico. Su posterior reducción implicará, si se produce, inevitables ambivalencias que el diseño habrá de afrontar francamente. Los vínculos inmediatos se reflejan en el adjunto: PROGRAMA RITUAL DE BASE.

Un esquema para el análisis

Notemos ahora las cualidades que convienen a cada uno de estos ámbitos, desde su forma geométrica hasta su significado específico. A este fin utilizaremos el esquema que sigue:

- Geometría y proporción del espacio.
- Dinámica del rito.
- Juego de masas.
- Estructura del ámbito.
- Permeabilidad del espacio.
- Articulación con respecto al espacio colindante.
- Acústica.
- Materiales.
- Luz y color.
- Perspectivas visuales.
- Modos de sensibilidad.
- Cualidades semánticas.

De las observaciones del Concilio Vaticano II acerca del *arte y los objetos sagrados*, que contiene la *Constitución sobre la Sagrada Liturgia* en su capítulo VII, anotamos lo siguiente⁹⁶.



ARQUITECTO
KARLJOSEF SCHATTNER
EICHSTÄTT

Se habla en ella, en primer lugar, de *arte religioso* y *arte sacro*. Y la segunda acepción se toma como el límite (*culmen*) de la primera. Pasamos por alto esta cuestión, debatida antes. Sin embargo, no queremos dejar de subrayar que la susodicha Constitución, cuando se refiere a las cualidades de las cosas sacras, que califica de *dignae, decorae, pulchrae, signa et symbola rerum supernarum*, alude siempre a los objetos y no al arte que pueda esplender en ellos. Con esta precisión coincide el planteamiento que propusimos al comienzo de este estudio.

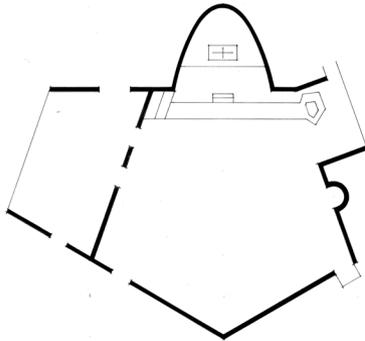
La Iglesia concreta su actitud al respecto en dos sentidos: es competente para declarar lo apto y no apto para el rito, e indiferente acerca de los estilos, sobre cuya idoneidad mayor o menor no se pronuncia. Las dudas nos asaltan, sin embargo, cuando tratamos de determinar el horizonte de la función litúrgica, por una parte, y de precisar el sentido de las formas, por otra. Ahora bien: en tanto que arquitectos, esta dialéctica nos es familiar, puesto que está implicada en todos los campos de nuestro trabajo. Para la arquitectura, el templo es un tipo más.

A grandes rasgos, el espíritu conciliar rehúye la *mera suntuosidad* y rechaza de plano la *depravación de las formas*, la *insuficiencia*, la *mediocridad* y la *falsedad*. A los tres últimos de tales vicios es ajena la auténtica obra de arte. El buen sentido repele el arte fraudulento. Lo delicado será establecer quién ha de juzgar la realidad del fraude y en virtud de qué criterios.

La supuesta *depravación de las formas* presenta como concepto, en cambio, perfil poco definido. Es una insinuación quizá condenatoria de un *expresionismo* que ya es historia y pudo entenderse irreverente. Pero, dado que éste es asunto iconográfico, no arquitectónico, lo pasamos por alto, tomando nota de esto: que las imágenes sean pocas (*modesto número*).

En cuanto al templo (*sacris aedibus*) la Constitución pide solo dos cosas: idoneidad ritual (*litúrgicas acciones exsequendas*) y activa participación del pueblo (*fidelium actuosam participationem obtinendam*). En resumen: el recto servicio, material y espiritual, a la liturgia.

La tradición del templo cristiano no siempre ha sido congruente con este espíritu. Por eso, un planteamiento puesto al día, a la vista de su sentido originario y de las desviaciones, adherencias y distorsiones, pasa por atenernos a la función ritual en su configuración presente.



Ámbito devocional

Sabido es que las devociones han sido, y aun hoy siguen siendo, muchas y diferentes. Su alojamiento en el templo está justificado por el peso de la tradición y su resonancia local. Algunas, sin embargo, acampan a todo lo ancho de toda la Iglesia. Hacemos mención tan solo de las más importantes: la de santa María y san Juan, el *via-crucis*, y algunos *sacramentales*...

No es razonable cortar por el mismo patrón la variedad de solicitudes que ellas nos suscitan. Sin pretensiones de rigor, resaltemos algunas de ellas y sus circunstancias.

ARQUITECTO
H. SCHILLING
COLONIA 1957-59

En primer lugar, los iconos o *imágenes* de devoción piden áreas propias y adecuadas. En el curso de la historia y a lo ancho de la geografía ellos han sido la causa de que proliferaran en los campos las mil y una *ermitas*. Toda ermita tiene su icono y de él recibe su razón de ser. Pero una ermita es un ente aislado por naturaleza. De su condición *eremítica* toma el nombre.

Cuando se traslada los iconos al templo, se produce una inevitable algarabía. Tal vez, habría que devolverlos a su soledad ermitaña. Pero ello no siempre será posible o aconsejable (del hogar de algunos quizá no quede rastro). En este sentido el templo se convierte en casa de acogida, sin sombra de desdoro.

La notable, por muchos conceptos, Iglesia del Santo Sepulcro en Jerusalén es como un laberinto de devociones, credos y ritos, adonde cada rincón recibe a sus devotos atraídos por la fuerza incontestable del lugar, ciertamente carismático como pocos en el mundo. Pues bien: esa idea de *laberinto* podría sernos útil a la hora de configurar el ámbito de las devociones⁹⁷.

Hay una entre ellas, el *vía-crucis*, de fuerte raigambre en algunas latitudes, que merece comentario aparte por su condición de *itinerario*. El *Camino de la Cruz* es a modo de devoción peripatética. Interferir con él alguna de las áreas rituales principales (la nave del templo o sus laterales, si las hay), como suele hacerse, parece más bien impertinente.

En algunas regiones (el levante español, por ejemplo) la sabiduría popular ha trazado, en la ladera de los montes, sus *calvarios*: nada más apropiado. El aire libre sienta bien a esta devoción que supone un camino no demasiado corto, jalonado por catorce estaciones, que son sus hitos, vértices del zigzag en

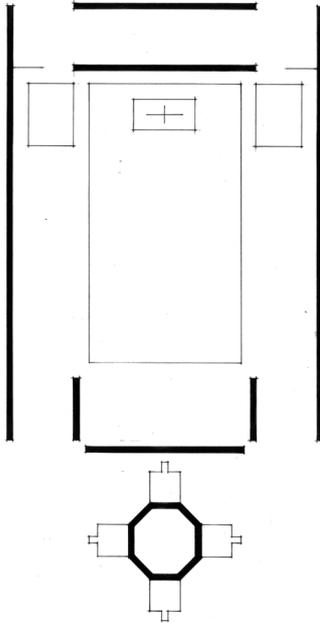
algunos modelos (es notable el de Sot de Ferrer en Castellón). El claustro es otra opción, pero su cerrada cuadratura contradice la línea abierta y ascendente del *vía-crucis*, cuyo ámbito ideal es el espacio abierto, acaso ajardinado, y en pendiente.

El *claustro*, en cambio, conviene a la meditación peripatética, al diálogo espiritual y a la lectura. Aunque herencia de un modelo conventual, el claustro es lugar propicio a la devoción, como en otro tiempo lo fue para la sepultura. En él, el más acá y el más allá se dan la mano.

Su ritmo recurrente y acompasado y la cualidad de sus espacios, central a cielo abierto y perimetral a cubierto, se muestra propicia a la oración mental, hecha de discurso y afecto, de movimiento y reposo, de andar a ras de suelo y elevación, como una apacible respiración.

Sin ánimo de minimizar los innumerables matices de la devoción, un campo que es de suyo abigarrado, haremos el esfuerzo de delinear algunos de sus trazos cardinales.

A sabiendas de que cada devoción es un mundo y que sus devotos son incondicionales de ese mundo, de las notas apuntadas acerca de las ermitas y su entorno, se desprende que un cierto aire libre, más propio del paisaje rural que de la arquitectura urbana, puede favorecer su natural acomodo. Sería a modo de un *jardín devocional*, con senderos jalonados, con *glorietas* alrededor de los iconos, con recintos de recogimiento. Una utopía, tal vez: pero entendemos que, de las utopías, más de una vez ha surgido la mejor arquitectura. Los datos serían estos:

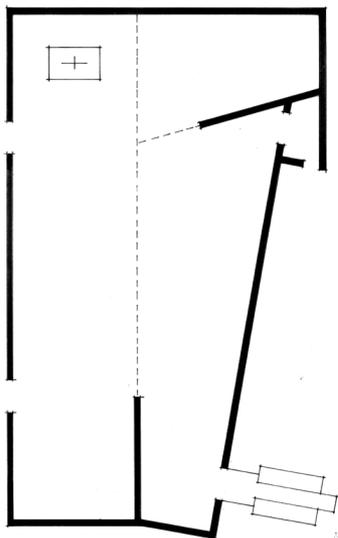


ARQUITECTO
J. SCHURMANN
COLONIA-LINDENTHAL

- Una geometría laberíntica con capacidad de aislamiento en poco espacio.
 - Una dinámica plural, variada, libre y abierta. Y ¿por qué no? festiva.
 - Mínima obra de fábrica y dispersa.
-
- Diversidad de espacios que, si ha lugar, se entrecruzan y solapan.
 - Permeabilidad absoluta entre ellos.
 - Y múltiple articulación.

Los materiales y colores serán los propios de un entorno natural levemente aderezado. Luz, la imprevisible y cambiante del cielo y sus estaciones. Y perspectivas... todas las que puede proveer un cuadro pintoresco. En cuanto a los signos, ellos son el equipaje de mano que lleva consigo a todas partes cada una de las devociones.

En todo caso, el aire libre ayudará siempre a diluir su posible congestión. La gravedad semántica, que puede oprimir, y de hecho oprime a menudo, los interiores arquitectónicos, se rinde a la versatilidad infinita del *espacio natural*. En él, los criptogramas más sutiles e incisivos o las alusiones más intempestivas se asumen sin violencia como huéspedes de la intemperie.



ARQUITECTO
R. SCHWARZ
 DÜREN (RENANIA) 1956

El culto de los iconos se interrumpe, como se ha dicho, durante la Semana Santa. Se los cubre con velos, lo que produce la impresión poco digna de un embalaje. Rodeados en cambio de un área propia, cerrar ésta cuando conviene parece más eficaz y decoroso.

En cuanto a la composición del *via-crucis* antes mencionada, recordemos que no es la siembra de cruces a lo largo de su itinerario el medio más idóneo para señalarlo, puesto que la práctica genuina de esta devoción sugiere que alguien, clérigo o seglar, *lleve la cruz*, única.

Ámbito pre-ritual

Este ámbito atiende al tránsito de afuera adentro y viceversa, lugar de *transición* entre la periferia profana y el recinto sagrado, que en el templo pagano se llamó *pro-naos*, que en la basílica paleo-cristiana es objeto de singular decoro y que la cultura humanista asimila al *atrio* (*loggia* en el lenguaje de Palladio). Dotado de suficiente entidad, podrá acoger las fases previas o de introducción (*introito*) a los ritos fundamentales, el bautismal y el eucarístico. Y, a su vez, comunica con otras dependencias del templo, como la sacristía, oficinas y servicios.

Conviene a este lugar un tono hospitalario y un equipamiento que acomode la espera sin impaciencia. Pues nos hallamos en un *hall* apto para la congregación y el diálogo. Sería el punto de encuentro propio para recuperar el estilo *procesional* que solemniza, como hemos adelantado, la gravedad en la celebración de ciertos ritos de mayor elevación.

En el rito pre-bautismal, éste sería el lugar para la conversación inicial que el ministro entabla con los padres del

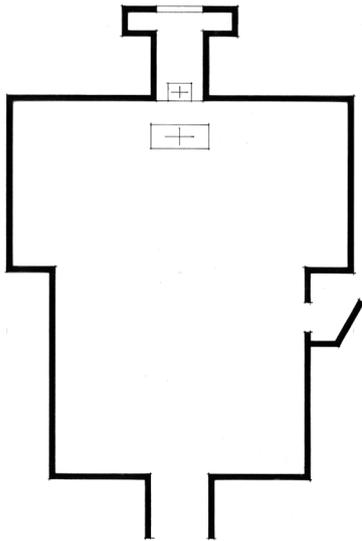
bautizando en presencia de todos los concurrentes. La poética del Salmista, que el antiguo *introito* hacía suya para este primer paso pre-ritual habla de *alegría* y de *juventud*⁷⁸. Y otros cánticos de entrada de uso reciente reinciden en el mismo espíritu.

La apertura es, pues, connatural a este lugar, semejante al que el personaje Sarastro, Gran Sacerote de *La flauta mágica*, designa como *heilige Halle* (atrio sagrado o, más bien, atrio a las puertas de lo sagrado)⁷⁹. Ello sugiere una encrucijada dinámica cuya geometría dispone de un perímetro generoso y es fácilmente accesible. Y en la que el continente de la forma (lo que los arquitectos del momento llaman la *piel del edificio*) es reclamo sensible a las urgencias del entorno. Un espacio en suma que, sin que doblen las campanas, invita a entrar.

La configuración interior puede ser *alveolar*, de varios ambientes, no necesariamente unitaria. Pero habrá de procurarse la porosidad de la envoltura. Y, como se ha dicho, su fácil e inmediata accesibilidad. Quizás un turno de entradas abiertas o cerradas sucesivamente fuera un indicador lúdico del tiempo litúrgico: una puerta para el Adviento, otra para la Navidad, otra para la Epifanía... Incluso al arquitecto hábil le sería posible referir el ciclo litúrgico al de las estaciones, haciendo de solsticios y equinoccios solares señales del rito anual.

No es una locura. Ni una novedad. Ciertas iglesias románicas han orientado sus ábsides de modo que el rayo solar incida en el altar al tiempo, día y hora, de su fiesta mayor.

De esa manera, la *orientación* del templo, que a todo arquitecto que se honre de serlo preocupa, se convierte en Orientación del *año litúrgico*. El templo sería en este caso como



ARQUITECTO
R. SCHWARZ
COLONIA MÜLHEIM

un *calendario solar* que señalara con su luz los tiempos del rito que en su interior se celebra. Un nuevo ornamento a tono con los *ornamentos* del vestuario sagrado.

Para un ambiente múltiple y acogedor, de paso pero, a la vez, de bienestar, los sonidos y las luces habrán de moderarse con especial cuidado de los revestimientos murales: a base de materiales absorbentes y de colores cálidos. Que el bullicio natural de acogida no se traduzca en alboroto. Y que una atmósfera atemperada predisponga a lo que va a suceder luego.

Un espacio articulado, de perspectivas quebradas, y vivos estímulos para los sentidos, eficaces e inmediatos, parecen asimismo condiciones propias para este ámbito de relajación y reunión. La presión semántica, en cambio, está fuera de lugar. Más que los símbolos, a este ámbito incumben las *señales* que nos indican, con el inocente descaro del niño, adónde vamos.

Y entre todas ellas, *la señal del cristiano* que es *la santa cruz*. Es el signo que marca al bautizando. Los concurrentes penetran en este ámbito, se reúnen, dialogan... pero ante todo se *signan*. Ésta es su insignia y la que distingue este atrio de reunión de un atrio cualquiera en un lugar cualquiera. Su santo y seña.

Anotamos a continuación y en resumen los caracteres descritos:

- Una geometría dispersa y afluyente.
- Una dinámica viva, pero sosegada.
- Una forma que se abre en abanico a su entorno y lo recibe.

- Una estructura en parte alveolar.
 - La mayor permeabilidad, sin confusión.
 - Una disposición propicia a la comunicación en todos los sentidos.
-
- Una acústica apagada, favorable al diálogo.
 - Materiales y colores moderadamente cálidos.
 - Luces discretas y esporádicas.
-
- Perspectivas quebradas, no impositivas.
 - Sensaciones gratas de fácil acomodación.
 - Señales y no símbolos: la cruz como santo y seña.

Ámbito profético

Éste es el lugar de la *palabra*. Tradicionalmente, el templo no ha destinado un espacio propio al ministerio de la palabra. Y esta liturgia, inscrita en los ritos del bautismo y de la *misa*, se ha desarrollado, normalmente, en el ámbito-eucarístico del segundo y como parte de ella. Su disposición en el modelo histórico del templo-tipo conoce solo tres espacios principales, a los que nos referiremos a continuación: Baptisterio, Capilla de la *reserva* y Aula eucarística. En los ejemplos más elementales, ésta última se hace cargo de todas las funciones.

En su evolución, esa aula principal se adorna con un cierto rosario de *capillas* en torno, suscitadas comúnmente por devociones y fundaciones privadas y convertidas más tarde, por necesidades

de una liturgia múltiple, en pequeñas aulas complementarias y autónomas, con sus altares y retablos propios, a modo de templos alrededor del templo.

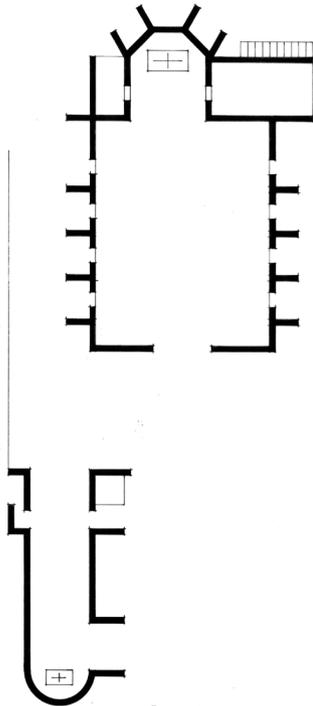
No es cometido de este estudio investigar el proceso por el cual se desvirtúa el rito y proliferan los altares adscritos al culto de los santos, desplazando el centro de la función ritual y su sentido a la periferia del espacio sagrado, constelada de retablos. Pero importa observar cómo el desbarajuste espacial del templo antiguo responde a una indefinición litúrgica.

Con frecuencia, en el templo decimonónico, el tabernáculo, o *sagrario*, destinado a la *reserva*, se aloja en una más de las numerosas capillas adosadas a él por la devoción, o por el cumplimiento de un voto, o por el alarde de una donación. Y la pila bautismal, en ese modelo incierto, pero adicto a algún estilo histórico, a menudo ha sido relegada a un rincón muerto.

Y a la vez, funciones subsidiarias a la celebración litúrgica han segregado en él espacios de alta retórica que discriminan a la asamblea entendida como Pueblo de Dios. Tal es el caso de los soberbios coros que el Renacimiento incrusta en la catedral gótica, o de las imponentes *sacristías* que el Barroco le añade, amén de capillas sepulcrales y votivas, con otros privilegios.

Sin embargo, la liturgia de la *palabra*, esencial al culto cristiano, reclama un modelo de espacio bien definido. Y su ignorancia denota cierta desatención a la liturgia misma.

Históricamente, como se ha dicho en la primera parte, puede afirmarse que el templo cristiano es hijo del rito-profético. Pues la fracción-del-pan, rito *comensal*, no necesita de gran espacio: y así la *domus* romana atendió en su día decorosamente



ARQUITECTO
R. SCHWARZ
COLONIA KALK 1950-52

a esa necesidad disponiendo el *triclinio*, voz que designaba a la vez el lecho para recostarse los comensales y su *recinto*.

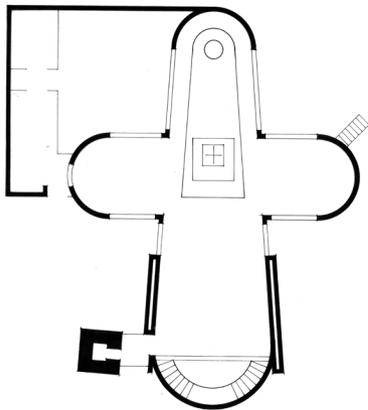
La comunicación de la *palabra*, en cambio, previa a la evangelización del mundo, pedía ámbitos más generosos. Y la *basílica*, edificio judicial romano, proveyó el recinto apto para esa coyuntura. Así, el primitivo templo basilical, cuenta con la forma y la proporción que convienen a la celebración del rito-profético aunque, en su interior se celebrara la liturgia íntegra.

Pero el modelo obedecía a la parcela ritual que proclama la Palabra. Si a lo largo de la historia ese sesgo no ha sido corregido, antes bien la *planta basilical* ha permanecido, dando lugar a sucesivas *variaciones* que la ilustran y confirman, nos asalta la sospecha de una cierta relajación del culto en sí mismo, a favor de una retórica mundana que privilegia la devoción.

En planta, el templo románico sigue las huellas de la *basílica*. En sección, sin embargo, una potente *bóveda de cañón* ha venido a remplazar el antiguo *artesonado* basilical. El ábside que proyecta la voz permanece, pero en la nave resuena esa misma voz, amplificada y a la vez diluida. Es más potente, pero menos diáfana. Su sonido sobreabunda a la dicción.

Revisemos los dictados de la acústica. Sabemos que, para una difusión homogénea del sonido, la *sección parabólica* sigue la curva reflectante ideal.

Es la solución que adopta Alvar Aalto en su centro parroquial en Wolfsburg (Alemania, 1959-62) para la techumbre de la iglesia¹⁰⁰. La dinámica del espacio atiende a la comunicación-de-la-palabra en óptimas condiciones y el continente obedece a la forma acústica: estructura lineal que rigen el vector-de-comunicación verbal y vectores-de-atención paralelos y opuestos.



ARQUITECTOS
R. SCHWARZ y K. WRINMENANER
ESSEN 1957

La permeabilidad del espacio nos es indiferente, siempre que no interfiera la cualidad acústica. Y sus articulaciones básicas se refieren al área pre-ritual, de donde venimos, y al lugar *propiciatorio*, adonde vamos. Las lecturas conducen invariablemente (tanto en el Bautismo como en la Misa) a la Oración común que es tránsito entre ellas y la acción sacra.

En el buen rendimiento acústico son determinantes los materiales y la calidad de sus superficies. La propagación de la palabra pide una reverberación suficiente (lo ideal sería no tener que contar con la megafonía, pero con ella habrá que contar) para que la voz del Pueblo se deje oír solidaria, pero no tanta que malogre la nitidez de las palabras en boca del lector. Y la luz, imprescindible para la lectura, no es desdeñable para la visibilidad del que lee: la buena visión del movimiento de los labios es ayuda eficaz para la escucha de la palabra hablada.

El lugar de emisión de la *palabra* es el *ambón*, adonde se sitúa el lector de turno seglar o clérigo (en el origen, subdiáconos y diáconos). Pero quien *autoriza* su lectura y la refrenda es el celebrante principal, presbítero u obispo en su caso. Y su lugar está en la *sede*. A él compete *sentar cátedra*, de cuyo asiento toma nombre la sede *catedral*.

En una sencilla disposición consolidada por la historia, la sede se halla al fondo, en el ábside y presidiéndolo, en tanto el *ambón* avanza hacia las gradas del presbiterio. El lector es el que eleva la voz que el oficiante respalda y bendice.

La escucha atenta solo requiere mínima comodidad y silencio en torno. La desnudez semántica del recinto es una muestra de respeto a la atención que se agradece. Distraerla, aun con

motivos píos, parece de todo punto impertinente. La plástica ha de ceder la vez al discurso *verbal*. El icono se ausenta y guarda silencio para que la Palabra vibre y conmueva.

*In principio erat Verbum*¹⁰¹. El ámbito-profético nos restituye a ese principio. Que lo es de la fe: *praestet fides supplementum sensuum defectui*¹⁰². Y ayudará a que la fe preste apoyo una economía sabia que ahorre a los sentidos estímulos improcedentes.

Hemos convenido en que la basílica fue, desde el primer establecimiento de la Iglesia, ámbito de natural *profético*, si nos atenemos a las lecturas y a su escucha. Pero la asamblea, en la liturgia de la Palabra, no se limita a oír: el pueblo *responde*. Y su voz, en su momento y a su tiempo, se deja oír. Resuena. Y de esa *resonancia* se hará cargo, al paso de los siglos, el templo románico *abovedado*. Si la basílica, con su techo plano y de madera, favorecía el silencio de la asamblea, las pétreas bóvedas románicas la invitan a participar.

Y una respuesta espléndida a esta espléndida invitación corrió a cargo del *canto llano*. El que se llamó Canto Gregoriano es el correlato musical perfecto del románico arquitectónico. En éste halla aquél su lugar natural y propio: la resonancia justa y el ámbito *ad hoc*. Para sus *lecturas entonadas*, con sus cadencias, para sus *resposos* y *antifonas*, *introitos* y *graduales*.

Y es que, en ese *canto eclesiástico*, la palabra, distinta y paladeada, es lo primordial. Y la música, *monódica* (de una sola línea en su discurso), se adhiere a ella, enfervorizándola y embelleciéndola. Y añade, a su sentido profético, un sentimiento augusto y soberano. No es solo la palabra que se dice: es, a la vez, la que se oye y saborea, medita y rumia.

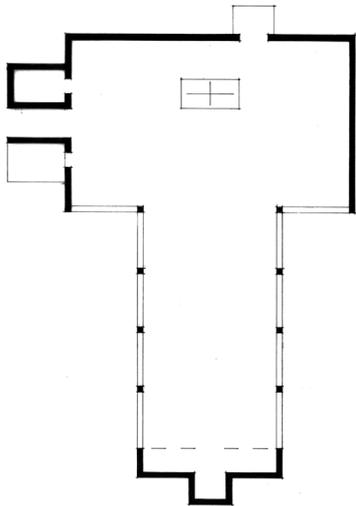
En el espacio románico, la palabra se crece, aumenta, sin que de ella una sola sílaba se nos escape. Lo que la reverberación la *envuelve*, por el efecto de las bóvedas, el canto la *dilata*, para que nada se pierda en su poder de persuasión y convicción. Y su liturgia, así condecorada, luce el más sobrio, y rico a la vez, de sus ornamentos. La música (contenido) obra el milagro que la arquitectura (continente) le sugiere: como santa María en Caná de Galilea con respecto a su hijo Jesús¹⁰³. El canto convierte el agua de la palabra en el vino de la fe. Ni más ni menos.

Un detalle. Las cadencias que el canto llano prescribe para la recitación entonada de las lecturas se insertan en los puntos y puntos y comas del discurso escrito. Es decir, que la música puntúa literalmente la escritura que el lector *lee cantando*.

○ bien, en la salmodia, sigue el orden de los versos. Y en su forma *responsorial* reúne en su monodia las voces del Pueblo que responde. Como en su forma *antifonal* reparte los papeles entre las partes del mismo Pueblo. ○ da lugar a líricas *fioriture* en los *aleluyas* (es curioso que a los *melismas* del canto se acomode la metáfora de las flores).

Y es que el canto llano traiciona en ocasiones su llaneza y eleva las palabras llevándolas en volandas sin que, no obstante, se produzca raptó alguno pues, si bien se mira, o si bien se escucha, es la palabra la que lo lleva cuando, y solo cuando, él se deja llevar.

Y bien: ésta es la bendita parsimonia que hace del templo románico ámbito *profético* y *propiciatorio* a partes iguales, a medio camino entre la antigua basílica y la moderna catedral.



ARQUITECTOS
R. SCHWARZ y K. WRINMENANER
ESSEN 1957

Por su nombre, la catedral glorifica en su sede el rito *profético* de la palabra. Pero, de hecho, su alto vuelo arquitectónico aspira el incienso *propiciatorio*. Del Románico al Gótico.

Antes de entrar en éste, anotemos los principales rasgos de aquél:

- Un espacio longitudinal con cabecera de acústica viva.
- Una dinámica lineal.
- Una envolvente acústicamente controlada.

- Su estructura es dialéctica: de emisión-recepción.
- Su permeabilidad no deberá turbar el silencio en torno.
- Se articula con los espacios pre-ritual y *propiciatorio*.

- El buen rendimiento acústico es en él fundamental.
- A él responderán materiales y acabados.
- Luz discreta, adecuada a la lectura y a la escucha visual.

- Su perspectiva frontal asegura el diálogo entre lector y auditorio.
- La asamblea se sienta y se siente cómoda.
- La iconografía visual guarda respetuoso silencio.

El contenido profundo del aula de la palabra es el asiento de la fe.

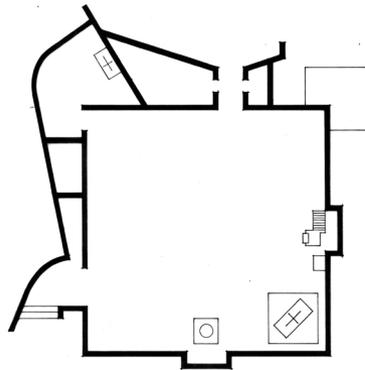
Es el lugar de la oración-común, la cual precede y sigue, como que es su antecedente y consecuente, al rito-profético. La hemos encontrado en el rito-introductorio, bajo la forma de confesión y absolución, letanías y doxología-ocasional, y oración-colecta que recita el ministro. Es decir que la liturgia-de-la-palabra queda enmarcada por dos secciones de *propiciación*.

Desde el punto de vista del espacio geométrico parece viable compaginar las funciones de comunicación y propiciación: la composición de uno y otro vector, el de comunicación de la Palabra (horizontal) y el propiciatorio de la Oración (vertical), da como su resultante un vector *oblicuo*, que caracteriza, a nuestro entender, el ámbito gótico.

Pero sus requerimientos acústicos divergen un tanto ciertamente. Quizás un espacio óptimo para ambos oficios sería el que pudiera disponer de una acústica *variable*. Lo cual es posible, pero dudamos de que sea aconsejable, dado que una sofisticada tramoya técnica sin duda empañaría la inocencia lúdica que conviene a todo rito. Sería, cuando menos, un riesgo.

Habremos de encontrar un equilibrio entre ambas instancias, la escueta de la palabra dicha y la emotiva de la súplica alzada: entre lo plácido y lo fervoroso.

Es el equilibrio que conjuga sabiamente el arte románico y que rompe, a favor de la plegaria común el espacio gótico, *polifónico* de suyo y por vocación. Es un espacio quebrado, como popular, a diferencia del espacio monódico y monástico de aquél. Un espacio que cubre la llamada bóveda *por arista* en *contrapuntos que se suelen quebrar de sotiles* (dice Cervantes).



Padre nuestro que estás en los cielos, reza la oración dominical, prototipo de oración común. Y a los cielos se encaraman las bóvedas góticas, bóvedas sin embargo no celestes, sino *boscosas* y erizadas de nervios: lejos de la cúpula cósmica del *Pantheon* romano, o de la que flota suspendida sobre *Santa Sofía*. La estructura del gótico es arbórea e ignora la cúpula. Las bóvedas góticas emergen de la tierra: de ahí la *libido aedificandi* que les atribuye el Doctor Angélico. Bóvedas que desatan y urden, coordinándolo, el primitivo instinto de Babel.

Las convoca la oración en común en que consiste el rito *propiciatorio*. No es la oración secreta que el musulmán rumia en uno de los cientos de alvéolos de la Mezquita, sino clamor del Pueblo que asciende polifónico, pero armonioso. Nótese que, en la polifonía rigurosa, las palabras se confunden y solo la música consueña. De ahí que la Iglesia la viera con recelo.

Así, el espacio polifónico (gótico) que sucede al espacio monódico (románico) conjuga lo que de entrada es plural (la oración de los fieles), lo traba y enlaza, como las *nervaduras* de sus bóvedas traban y enlazan las fuerzas que las sustentan. Y a la vez, lo inflaman. Y no nos sorprende que hubiera, en su momento, un gótico al que se llamó *flamígero*.

Hay un momento en la misa, precisamente en el intermedio *propiciatorio* entre los ritos profético y eucarístico, en el que el ministro *inciensa*, tras hacerlo al altar y al resto de los con-celebrantes, al Pueblo puesto en pie. El espacio gótico es el ámbito ideal para ese incienso, que nace *popular* y re-nace *populista*. Y así, lo que en el siglo XIV comenzó siendo gran estilo *histórico* acabará siendo en el XIX dudoso estilo *historicista*, a cuya seducción no son inmunes escritores como Chateaubriand, Víctor Hugo y Ruskin, o arquitectos como Viollet-le-Duc¹⁰⁴.

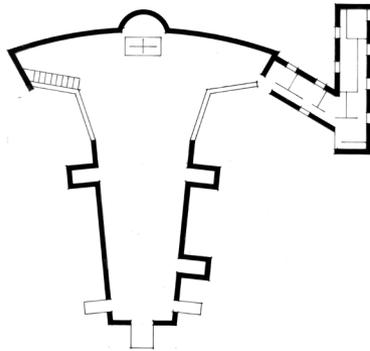
La acusada desproporción en el templo gótico entre el espacio que respiramos y la superficie que recorreremos es el símbolo feliz que identifica la *propiciación* u oración común, de alto vuelo, por ser oración, y de estrecho agrupamiento, por ser común. Su dinámica vertical es la imagen espontánea que traduce la dialéctica gravidez-ingravidez antes apuntada.

En el *padrenuestro* en efecto se hace referencia a un padre que-está-en-lo-alto (en *tois ouranóis*, dice el original griego), término vago que alude a una incierta lejanía astronómica. Y las tracerías góticas, distrayéndonos de la obra de fábrica que rellena sus huecos, nos sugieren un espacio que no acaba donde acaba. Es decir, infinito o, al menos, indefinido.

Al espacio de la *propiciación*, por otra parte, conviene un carácter *nodal*, como cruce que es de caminos que conducen de lo *profético* a lo sacramental del Bautismo y la Eucaristía.

Su acústica es, como hemos anticipado, más *musical* que verbal: la oración en común, como el conjunto de los ritos propiciatorios, atrae el canto. De ahí que cierta reverberación sea deseable. Que el espacio se llene con una polifonía (en todos los sentidos), plural pero no caótica, de voces concertadas y de consonancias y disonancias discretamente administradas.

Este es el lugar en donde la ingravidez desafía a la gravidez, las masas ceden puesto al color y una luz difusa, sin otras aristas que aquéllas que la piedra dibuja, las disuelve tomando cuerpo ella misma por el efecto del *contraluz*. Y es ella, y no la masa, la que, por medio de los *vitrales*, toma a su cargo los juegos del color que obran maravillas.



ARQUITECTOS
R. SCHWARZ y K. WRINMENANER
FRECHEN 1954

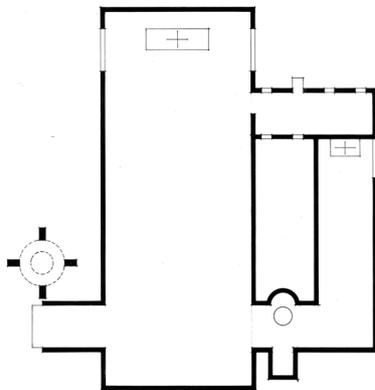
La perspectiva del espacio propiciatorio nos invita a levantar los ojos (movimiento de súplica) y a mirar de frente (actitud de esperanza). Vertical y horizontal que componen el eje oblicuo, escorzado, del que hemos hablado. En la obra de El Greco¹⁰⁵, pintor del Renacimiento, pero con una herencia bizantina en su haber, domina esa visión *sotto in su*.

Pero lo visual y lo acústico en este ámbito se acompañan, como hemos adelantado, de *aromas*, pues en él tiene lugar la solemne incensación. El humo, fuerza sin contorno, asciende. La Escritura abunda en símbolos y metáforas que asimilan el perfume al rito oblativo¹⁰⁶. Un olor grato a Yahveh será siempre señal cierta de oración bien recibida.

Porque sabemos que en toda visión pesa una inevitable *gravedez*, que el horizonte, con su línea, subraya, no es raro que el que reza cierre los ojos. El sonido y el color son, en cambio, estímulos ingravidos, flotantes. Calla el tacto y los ojos se velan de llanto, para que la música y el incienso pregonen lo que los labios murmuran. En el espacio gótico, los signos concurren a la fiesta de la *ingravidez*. El espacio asciende, poseído por la luz, que los vitrales visten de colores mudables al paso de las horas. Espacio que fluye y hace fluir el espíritu de propiciación.

En esquema tenemos:

- Una geometría esbelta y entrecruzada.
- Una dinámica que asciende y se despliega dilatándose sin fin.
- Masas que la luz vuelve ingravidas.



ARQUITECTO
R. SCHWARZ
 COLONIA BRAUNSFELD 1954

- Una estructura oblicua que avanza y se eleva a la vez.
- Una permeabilidad que la luz inunda.
- Una doble articulación que lleva de la palabra asimilada al rito que nos aguarda.

- La acústica es viva, pero matizada, no confusa.
- Los materiales son sobrios y la luz los distrae.
- Ella, a su vez, pone el color y habita el espacio.

- Las perspectivas juegan escorzos varios y puntos de fuga distintos y distantes.
- El oído y el olfato arropan la oración.
- Todos los signos apuntan a lo alto.

Éste es un ámbito propicio a la esperanza.

Ámbito bautismal

El rito del bautismo, iniciado en el área pre-ritual y continuado en el aula de la palabra, se cumple en un ámbito propio, que halló, a lo largo de la historia, soluciones espléndidas. Uno de sus prototipos más antiguos, el Baptisterio de Constantino en Roma, adyacente a la basílica de san Juan de Letrán, es celebrado por los humanistas por la calidad de sus labras¹⁰⁷.

Y es que, aun habiendo sido restaurado, y en parte desfigurado, en más de una ocasión (en época barroca, sin ir más lejos), su planta octogonal no ha dejado de ser paradigma

de sus más celebrados herederos, entre los que se cuentan obras maestras monumentales como las de Pisa o Florencia, enriquecida ésta con las puertas quizá más hermosas jamás fundidas¹⁰⁸.

Relegar este ámbito, como tantas veces ha acontecido y aun acontece, a una anodina capilla (o lo que es peor, un simple rincón) a los pies de la nave del templo es ignorar, con el menosprecio que acarrea la ignorancia, el hecho inaugural de la vida individual cristiana, cuyo alumbramiento lo debe todo a la Resurrección de Cristo.

El Bautismo es la primera herencia de la Pascua. De ahí que la liturgia de los primeros tiempos celebrara su administración en la *octava*, domingo *in albis*, de la fiesta pascual.

Hay un inserto, sin embargo, interpuesto entre los ritos que han precedido y a los que han dado cabida los ámbitos pre-ritual y profético, y el bautismal propiamente dicho, que tal vez suene a nuestra sensibilidad de hoy como mágico conjuro propio de otros tiempos, en los que el eufemismo era moneda menos común y los poderes ocultos el pan de cada día: se trata del *exorcismo* (figura que connota adherencias truculentas que no es del caso traer a colación). El bautizando ha de ser sustraído al dominio de las *tinieblas* para trasladarlo al de la *luz*¹⁰⁹.

Es éste un rito transitorio en el que el símbolo parece ensimismarse. Teológicamente, el sentido del rito está justificado. Sicológicamente, sin embargo, se nos hace duro de roer que a una inocente criatura haya que arrancarla de las garras de Satán. Es cierto que Jesús dijo *el que no está conmigo está contra mí*: pero, aplicado al bautizando, y si es recién nacido sobre todo, que no

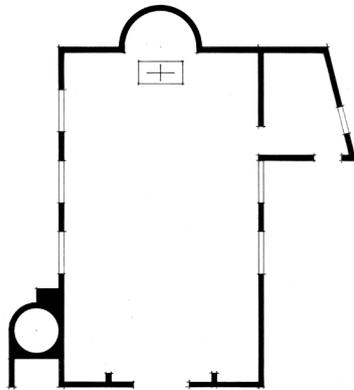
se halle de su parte, y así es no habiendo recibido la *investidura* que está a punto de recibir, no nos parece razón suficiente para situarlo en la parte contraria.

Pero se acepta que a todo rito de iniciación concorra una o varias *pruebas*. Y atravesar esta *angostura* (que el espacio, si lo hubiere, podría hacernos sentir) puede ser una de ellas.

Resuelto este trance, el rito nos conduce al lugar solemne en el que mana el agua del Bautismo, signo del sacramento, cuya virtud procede del Espíritu: *el que me envió* (dice Juan) *a bautizar con agua me dijo: aquél sobre quien veas que baja el Espíritu y se posa sobre él, ése es el que bautiza con Espíritu Santo. Y yo lo he visto y doy testimonio de que éste es el Elegido*¹¹⁰.

Materialmente (y la arquitectura responde de ello, por tanto) el agua está en el centro del rito (y del espacio). Formalmente, las palabras lo ponen en acción: *yo te bautizo*. Palabras que puede pronunciar (recordémoslo) *cualquier* ser humano, aun el no bautizado, poniendo en ellas la intención de bautizar. Palabras que habrán de *resonar* en el ámbito bautismal.

Dado que el ministro no es personaje cualificado, nada se opone a que el *polígono* que circunscribe el área que pisan los circunstantes sea del todo *regular*. Así lo fue en el origen y así lo ha venido siendo en sus mejores réplicas. La fuente es su único centro. Y los asistentes son testigos del acontecimiento, cuya fórmula verbal reverbera en las alturas. *Éste es mi hijo...* Del Baptisterio se espera que sea espacio cóncavo y acogedor, que recibe a los que reciben. Y en el que la asamblea (*ecclesia*) incorpora a un nuevo miembro y da fe de ello.



ARQUITECTO
E. STEFFANN
OEDEKOVEN (BONN)

Interesa además, a nuestro entender, una franca visibilidad que, dada la mecánica del rito, induciría un suelo cónico inverso, como de *anfiteatro*. La fuente de agua viva mana desde abajo. Y del Jordán el bautizado vuelve como desde una vaguada. Y éstas son disposiciones que la sabia arquitectura conoce y puede administrar.

Por otra parte y dado que el rito bautismal es iniciático, su ámbito no puede ser sino permeable a la devoción en su diversidad caleidoscópica. La de Santa María en particular nos parece más que oportuna en este lugar. El Baptisterio se abre así gozosamente al que hemos llamado *parque devocional*. El ejemplo de Pisa nos sale al encuentro¹¹¹.

Cierto que, entre una y otra euforia, el bautizando habrá tenido que cruzar la sombría *galería* del exorcismo: un trance breve, pero necesario.

Pero nos hallamos ya en el centro del ámbito bautismal y esperamos de su envolvente acústica viva (como lo es la del *útero* materno para el aun no nacido) que las palabras del rito, decisivas, resuenen y puedan ser refrendadas por la comunidad de los presentes, testigos del acontecimiento. Hay en el Baptisterio, además, ecos de sepultura rota, de losa removida¹¹².

El agua surge de la tierra: la vida (nueva) abandona el sepulcro. Tierra y agua son cruz y cara de un mismo signo sacramental. De ahí que, en un Baptisterio, los materiales merezcan ser delicadamente elegidos y matizados. Lo tuvieron bien presente los artifices del *Battistero di San Giovanni* en Florencia, joya absoluta del Renacimiento italiano. Sus aplacados

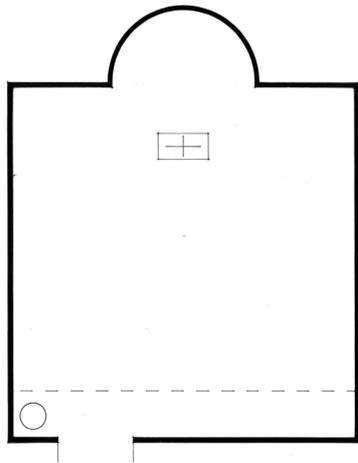
lo muestran. Y pusieron además el mayor empeño del genio en sus puertas, una de Andrea Pisano y dos de Lorenzo Ghiberti, denotando así que, en lo que a este ámbito toca, la entrada es todo¹¹³.

Un baptisterio, como la Alhambra o el Generalife, es arquitectura pensada a partir del Agua, elemento que convoca y gobierna a los otros tres: la Tierra de la que proceden los varios materiales que construyen el recinto, el Aire que resuena con las palabras del sacramento y el Fuego que arde en el cirio pascual y es señal inseparable de la presencia del Espíritu.

Los colores habrán de ser tales que realcen rotundamente la *blanca* investidura que reciben los bautizados. Y la luz, tal vez *cenital* (evocación de la paloma que describe el Bautista probablemente más certera que cuantas la respectiva iconografía, incluyendo al Bernini, haya podido imaginar), tal vez difusa, habrá de conceder que el *cirio pascual* no pase desapercibido.

Éstas pueden ser las notas sobresalientes:

- Una geometría centrípeta: polígono regular o círculo perfecto.
- Una dinámica que confluye a un centro o *pozo de potencial*.
- Formas cóncavas, como lo son el útero o la caverna.
- Una estructura cónica inversa en torno a la fuente.
- Materiales afines al agua con colores que contrastan lo blanco.
- Luz cenital y difusa, que no apague la del cirio pascual.



ARQUITECTO
E. STEFFANN
MÚNICH 1955

- Perspectiva como de anfiteatro.
- Sensibilidad a la voz, a la vista y al tacto.
- Cruce simbólico de los cuatro elementos: tierra y agua, aire y fuego.

El espacio bautismal es el lugar de la vida y de la fecundidad, fértil, no aséptico: lugar en el que acaso la geometría cristalográfica del Renacimiento pueda ceder de sus atributos a la brutalidad de la muerte y de la vida. Imaginemos a su entrada, ahora que Ghiberti nos parece insuperable, una inmensa losa que unas mujeres no podrían hacer rodar...

Ámbito penitencial-sacramental

Éste es, ante todo, el ámbito de la intimidad. Sus funciones antes descritas, esto es, la oración personal, la penitencia, la comunión y la adoración, coinciden todas ellas en un mismo espíritu *contemplativo*. Por distintos caminos, el creyente se *une* a Jesús, sacramentado en el pan. Esta realidad sacramental baña el espacio con un inverosímil *realismo* sobre-natural.

Su carácter *sacramental* es, de algún modo, el polo opuesto del que hemos supuesto al ámbito *propiciatorio*. Pues, en efecto, cuando Jesús inventa el padrenuestro, la muchedumbre permanece a su lado: cuando, por el contrario, habla a sus allegados del sacramento, algunos de ellos le abandonan. *Es duro este lenguaje. ¿Quién puede escucharlo?*^{21 14}

El ámbito sacramental se debe al *misterio* y es por consiguiente, para el entendimiento humano, motivo de crisis. De ahí sus cualidades de lugar reservado y secreto, recogido y mudo. El silencio es su guardián y su ángel la vigilia.

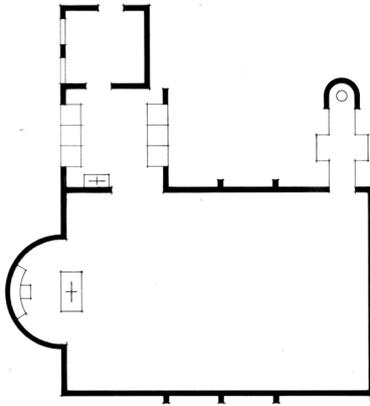
Las implicaciones de su diseño serán, por tanto, inversas de aquéllas que atribuíamos a la *propiciación*. En lugar de las masas que se desvanecen en un juego de *fugas* que apuntan a lo alto, ellas nos encierran ahora y atraen hacia las sagradas especies *lejos del mundanal ruido*.

Porque es lugar de retiro, aparte, la reserva del sacramento invita a la oración, llama a la *penitencia*, se presta a la *comunión* e induce la *adoración*. Por eso y partiendo de la sencilla y tremenda *realidad* del misterio que se venera, la geometría del espacio idóneo habrá de ser simple y estable: y las masas que lo determinan y hacen inviolable, recias y seguras.

No es solo un signo: es una necesidad que no vemos razón para ocultar. La unidad y la simplicidad de espacio es propicia a la adoración y no contradice, en principio, lo secreto de la oración y de la comunión personales. La intimidad no implica por necesidad compartimientos: pero sí una penumbra suficiente, un silencio alrededor, una orientación inequívoca, y un bien estar sobrio, no muelle, pero bien equipado y acomodado a su función privada y privilegiada. Nos hallamos en el recinto que *sustancia* (el *sub-stantem*) y colma la liturgia cristiana.

A pesar de lo cual y si acudimos a la Historia, sabremos que la relevancia atribuida a la *reserva* se debe al Concilio de Trento. Es su doctrina la que confiere autonomía al *sacramento* de la Eucaristía con relación al sacrificio que lo consagra. Ello da lugar a que tanto la *adoración* a Jesús sacramentado, como su *comunión*, puedan practicarse al margen de la misa.

Y para estimular el primero de ambos actos, la Iglesia tridentina promueve, entre otras devociones, la *manifestación*,



ARQUITECTO
EMIL STEFFAN
BAYREUTH

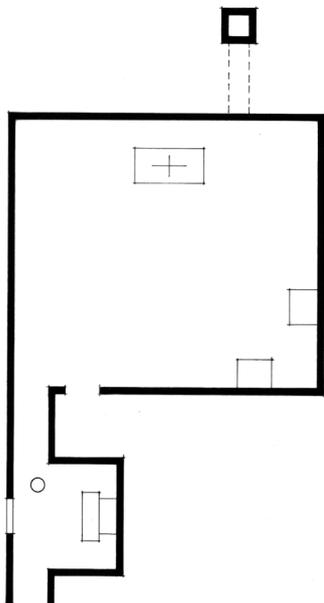
que interrumpe incidentalmente la reserva propiamente dicha y hace ostentación de la Sagrada Forma para su veneración. Es acontecimiento que, dicho sea de paso, se condecora con estrofas del precioso himno de Tomás de Aquino, que comienza con el *Pange lingua gloriosi Corporis mysterium* y concluyen el *Tantum ergo sacramentum veneremus cernui* y el *Genitori genitoque laus et jubilatio*, un tríptico digno del honor al que se debe¹¹⁵.

A ese doble juego ritual, *reservado-manifiesto*, corresponden sendos objetos litúrgicos: el *tabernáculo*, comúnmente conocido como *sagrario*, y el *ostensorio*, con el *viril* y la *custodia*, orgullo de tantos orfebres famosos de estas y otras latitudes que celebran con notable pompa la fiesta del *Corpus Christi*¹¹⁶. Entre uno y otro objeto se venera el *reposo-movimiento* del rito.

Nos ceñiremos al reposo, que concierne al templo: el movimiento (la *procesión*) atañe al claustro y, en último término, a la ciudad y está afuera de los límites de este estudio.

No debemos, sin embargo, pasar por alto la innovación que para la arquitectura del templo induce la contra-reforma tridentina con su impulso al culto del *Santísimo Sacramento*.

Y así, llama la atención del historiador el hecho de que, a numerosos templos góticos, de traza, como venimos diciendo, eminentemente *propiciatoria*, se adose una nueva capilla, en ocasiones como otro templo, destinada a este ámbito que hemos denominado *penitencial-sacramental*, en el estilo de la época, esto es, el Barroco. Es el caso, entre otros muchos, de la hermosa iglesia gótica de San Juan del Hospital en Valencia, cuya *Capilla de la Comunión*, que así se suele llamar a la del *sagrario*, sigue sin complejos las pautas del nuevo estilo florido¹¹⁷.



ARQUITECTOS
E. STEFFAN, MEHLEM,
G. HÜLSMANN y J. LORENZ
 COLONIA

Es un estilo que, por un lado y debido a su profusa ornamentación, genera una acústica silenciosa que conviene al temperamento del recinto sagrado y, por otro, esa misma cualidad nos distrae la vista, solemnizando uno solo de los servicios que hemos asignado a este ámbito: la ocasional *manifestación*, para su adoración, del *Sacramento del Altar*.

La otra cara de la función, la reserva, cuya necesidad ha suscitado el mismo ámbito, se ve paradójicamente contradicha por el *lujo visual* de un estilo que, solo con los ojos cerrados, observa la calma que conviene a la vida interior que gobierna el resto de funciones: oración y penitencia, comunión y acción de gracias. Acalla las voces, pero hace estallar las imágenes.

Dicho lo cual y de vuelta a nuestro tiempo, nos conviene pararnos ahora a considerar esas otras funciones que la práctica ha adherido a la *oración* y a la *adoración* y que la *reserva* y su *manifestación* inducen en primer lugar: a saber, la *penitencia* y la *comunión*, y que son para empezar *sacramentos* a cuya administración se acomoda un lugar cualquiera. Todo lugar.

Como puede serlo, y el Maestro con sus hábitos dio ejemplo, el lugar para la oración, que pide tan solo la calma que provee el *retiro*. Y por esa cualidad se ha venido estimando que este ámbito sacramental, siendo uno más al respecto, es tal vez el mejor. Y no es casual que a él se haya adscrito la figura del tradicional *oratorio*.

El que conviene asimismo al sacramento de la penitencia: pero éste es de otra índole. Pues no es el retiro silencioso, sino un *aparte* a dos voces, eso sí, bajas: dialogado. Al diálogo del orante con Dios, sin palabras, la penitencia opone otro distinto,

hablado, del penitente con el ministro que, en el nombre de Aquél, le absuelve, *desatando en el cielo* lo que, por el poder otorgado a Pedro, él *desata en la tierra*¹¹⁸. En ambos diálogos, de oración y de penitencia, puede que los contenidos sean semejantes, pero las formas son distintas. Y el diseño lo acusa.

Es verdad que el diálogo de la confesión-absolución puede hallar su lugar en cualquier parte: una celda, un claustro, el campo abierto... Para el perdón todo sitio es bueno. Pero no es despropósito que ese lugar rodee el ámbito *sacramental* que describimos y al que se dota de reserva y silencio, penumbra y sosiego, retiro e intimidad. Todo cuadra. Pero no todo vale.

Porque la confesión es asunto privado, cuya discreción huye a las miradas ajenas. Su reserva es otra. De ahí que, al hacerlo adyacente al espacio de la reserva, al suyo convenga la *periferia*: será, por lo menos, un espacio adjunto que se agrega discreto al lugar de la oración.

Los que oran no se oyen, pero se ven (o no importa que se vean). Los que confiesan han de *oírse*, aunque no se vean (en algunos casos, puede convenir que no se vean): que una superficie porosa separe al penitente que confiesa del ministro que escucha y absuelve.

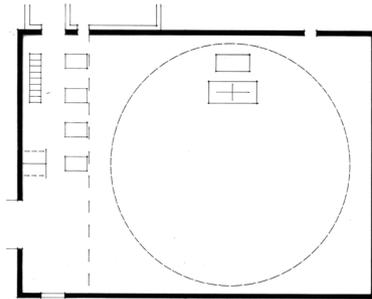
En todo caso, cualquiera solución que se arbitre mejorará la poco afortunada, que nos legó la tradición, del confesonario-armario, inducida tal vez por una falsa visión devota de este rito, que encierra al ministro en una hornacina, como se encarama a un santo a la de su altar, convirtiéndolo en icono carismático y reverendo.

Pensamos que quizá la muy escasa prensa de que goza hoy el sacramento del perdón, cuyo contenido es, si bien se mira, el más bello que pueda pensarse, pueda deberse en parte a la decoración grotesca de la que, probablemente sin mala intención, o con una intención válida para otros tiempos, ha sido revestido. Una celosía, un tejido, serían suficientes.

Si una mal entendida cautela (*entre santa y santo, pared de cal y canto*) pudo llevarnos a tales improcedentes barreras, la realidad sacramental es otra: es, más bien, la de dos seres humanos, tan virtuosos como pecadores, que se comunican para que uno de ellos, que las ha recibido, transmita al otro, que las espera, las misericordias de Dios Todopoderoso.

La discreción, tanto para el que reza, como para el que confiesa, aconseja una acústica apagada, en el primer caso, y que aisle, en el segundo. Medios hay para lo uno y lo otro: y el diseño puede y debe valerse de ellos. La insonorización del espacio no obliga en ningún caso a su fractura: basta una absorción del sonido eficaz, distancias bien calculadas, intercalado de rumores suaves (el agua puede proveerlos y los patios nazaríes dan buena prueba de ello) más una penumbra que evite curiosidades impertinentes. Y sobre todo, *paz*: paz contagiosa.

Resumiendo: la estructura de este lugar se nos aparece *ensimismada* en el mejor de los sentidos, intensa en su carácter y cuajada en su carisma. Ha de ser lugar mínimamente permeable, naturalmente aislado, de acceso único y controlado. Hereda en el fondo simbólico los atributos del *sancta sanctorum* en el templo hebreo. Solo que, en él, el arca de la antigua alianza se ha convertido en tabernáculo de la nueva y el maná llovido del cielo en el Pan de las especies eucarísticas (el *Corporis mysterium Sanguinisque pretiosi*).



ARQUITECTOS
STEFFAN, ROSIN y SCHORN
COLONIA-GARTENSTADT 1958-59

Hablamos de acceso único, a causa de la reserva. Pero habremos de llegar a él desde otros dos ámbitos al menos, el pre-ritual, que es su antesala, y el *sacrificial* que es su mismo complemento. Y una vez en él, y en su silencio, habrán de acogernos materiales y colores más bien cálidos, tales que no interfieran, sin embargo, en el primordial retiro contemplativo.

Sabemos que la penumbra (y es el caso) caldea el color, cuya gama entendemos más bien monocroma, como lo es la del canto llano, ajeno al juego de los timbres y que ignora, a su vez, siendo humanas sus únicas voces, los registros o demasiado agudos o demasiado graves. Una tesitura así es la propia de este ámbito, adonde arde, sin alarde, una *lámpara de aceite*.

Anotamos las premisas dichas:

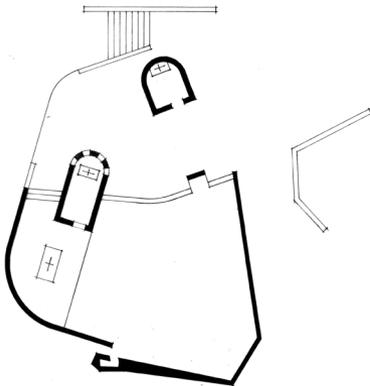
- Una geometría concentrada, regular, de mínimo perímetro, absoluta.
- Una dinámica serena, apta para el sosiego contemplativo.
- Unas masas recias, escultóricas, como celadoras de un secreto tesoro.

- Una estructura centrada en el tabernáculo.
- Permeabilidad la justa, como conviene a un retiro.
- Una articulación que se desdobra y abre a los ámbitos pre-ritual y sacrificial.

- Mínima reverberación acústica.
- Materiales blandos y absorbentes y una cálida monocromía.
- En penumbra.

- Visión inmediata, plena y unívoca.
- Sensaciones apacibles, pero no muelles.

- Iconografía sobria, cuyos significados básicos sean la intimidad y la inviolabilidad.



Dos palabras, finalmente, sobre un detalle que atañe a la Comunión, a la que debe este espacio su nombre más frecuente: el que se llamó *comulgatorio*, en parte descartado y que, como es sabido, consistía en un reclinatorio alargado y dispuesto para que los comulgantes la recibieran de rodillas, lo que, en la práctica actual no ha lugar.

Una elemental lógica funcional aconsejaría que los comensales del banquete (el *ágape* en la lengua griega hace alusión al amor) eucarístico recibieran la comunión *alrededor* de la misma mesa que, en la tradición iconográfica de la última cena, de Andrea del Castagno a Leonardo da Vinci o el Tintoretto, se representa alargada. Francisco Ribalta, sin embargo, en el retablo mayor de la iglesia del Corpus Christi, el Patriarca, en Valencia, opta, de acuerdo a su proporción, por una mesa redonda que, con relación al rito, nos parece inadecuada¹¹⁹.

ARQUITECTO
R. STEINBACH
 SÜCHTERSCHIED 1956-58

Pero no sería descabellado, creemos, que el *altar* que preside este ámbito sacramental adoptara una forma de mesa bien dispuesta y directamente accesible a los comulgantes: como los Doce Apóstoles compartieron con el Maestro su última cena, eucarística, y la primera en la historia del orbe cristiano. Una cuestión delicada, pero de no imposible respuesta.

Ámbito sacrificial

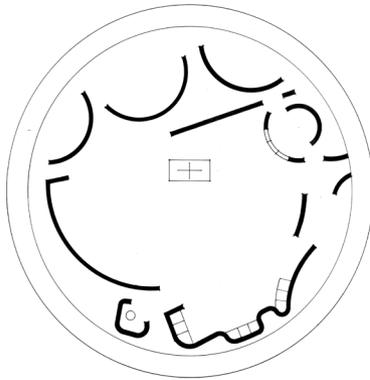
El *sacrificio* es la esencia de la *misa*, a la que se denomina, ni sin razón, *santo sacrificio*. Pero su liturgia ha venido precedida por una amplia celebración de la *palabra* y un intermedio, breve pero decisivo, abierto a la oración de los fieles. Es el rito de la plenitud, al cual convergen el *bautismo* y la *penitencia*, y del cual derivan la *reserva* y sus devociones adyacentes.

Es, por otro lado, la liturgia que las sagradas *rúbricas* (normas para su celebración) más finamente han elaborado, enriquecido y decantado. De hecho, a los libros que la contiene se los conoce desde antiguo como *misales*. Y son libros en los que la Iglesia puso siempre superior esmero, de fondo y forma: en su edición, registros y encuadernación.

En su ámbito no cabe la acepción de personas, pues todo bautizado es oficiante apto para su celebración. Circunstancia que plantea, de entrada, el problema de una concurrencia sumamente variable. El pueblo (y el cristiano no está a salvo) es antojadizo. A la misa asisten, indistintamente, minorías y mayorías, unos pocos incondicionales o multitudes.

La obligada reverencia que el acto requiere urge así al arquitecto (el ejemplo de Aalto en Imatra, Finlandia, lo muestra¹²⁰) a dosificar con delicadeza todos los medios de que dispone.

La Historia nos enseña que las aptitudes de la arquitectura para crear un espacio a la vez amplio e íntimo no son pocas: la proporción, los juegos de la perspectiva, las luces y las sombras, la reverberación sonora, son otros tantos instrumentos, preciosos moderadores, de las dimensiones que el ánimo percibe. Grande o pequeño no son sinónimos de grandioso o miserable. Un espacio puede ser capaz y recogido a la vez: o mínimo y holgado. Es el alma la que decide: *magnificat anima mea Dominum* (y Dios está en todo lugar).



No podemos ignorar, sin embargo, que, entre los ámbitos de la Palabra y el Sacrificio que configuran el *díptico* de la misa, *tríptico* si en él insertamos el eslabón que los une, esto es la Oración de los fieles, nos salen al paso algunas disfunciones. Los ritos respectivos son sin duda alguna dispares y sus entornos, si les son afines, habrán de serlo.

¿Qué tienen en común la antigua basílica, ámbito perfecto para la proclamación de la Palabra, la catedral gótica, espacio magnífico para la Oración propiciatoria, y la *domus* original, sede bien dispuesta para el Banquete Eucarístico? Es obvio que cada época se ha decantado por uno de estos ritos parciales, haciendo de él, por razones de afecto, su prioridad.

Y la misa discurre, hemos de reconocerlo, a través de todos y cada uno de ellos. La misa es proclamación de la Palabra, Oración en común y Eucaristía participada. Es como una aventura litúrgica en la que unos hablan y otros oyen, todos rezan, uno consagra y todos, o los más, comulgan. Y para cada una de esas peripecias el espacio no puede ser idéntico o amorfo.

ARQUITECTOS
A. STOCCHETTI, C. CRESTI y M. DEZZI
PROYECTO

Ante esas disyuntivas evidentes caben varias respuestas por parte de la arquitectura, administradora de espacios. Las reduciremos a tres:

-Un solo espacio *polivalente* atiende a las necesidades propias de todos y cada uno de los ritos implicados. Es lo práctico y ha venido siendo en los templos la solución convencional. Nada se percibe o interpreta como óptimo, pero todo es razonable y funciona si, entre las varias instancias, se alcanzó un prudente equilibrio. La decencia, o decoro natural, y el hábito que la costumbre sanciona nos dispensan de un superior decoro ritual (de *statio*, lo llama Vitruvio¹²¹).

-Un solo espacio *mutante* se acomoda a cada una de las sucesivas etapas del rito, modificando sus parámetros físicos y psicológicos y proveyendo a cada uno de sus periodos la escenografía que mejor le cuadra. Esta solución comporta el grave riesgo de pervertir el ámbito del templo convirtiéndolo en un *plató*.

-Una secuencia de espacios, tal que a cada rito correspondan los atributos que le son propios. En este supuesto, el Pueblo de Dios transita del ámbito-de-la-Palabra al ámbito-eucarístico a través de la Oración que acompaña y llena de sentido su discurrir *procesional* de uno a otro. ¿Improcedente? Veámoslo.

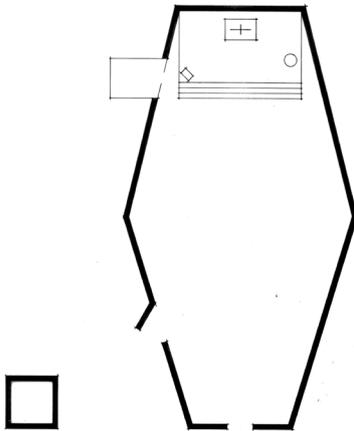
A la primera de estas tres opciones poco hay que añadir. Es la que se usa: y funciona. Pero, para acabar en ese lugar común, este trabajo estaría de más.

Si algo nos ha movido a elaborar este estudio es precisamente la insuficiencia de los modelos, antiguos y modernos, que conocemos, en el sentido de su contribución al servicio de los símbolos sagrados del ritual cristiano. La función litúrgica no es una función cualquiera. No es un *juego*. Tampoco una *representación* teatral. Es una *acción* constelada de *símbolos*. De ahí que la primera respuesta, suma indiscriminada de otras muchas, conocida en la práctica y ampliamente documentada por la Historia, no nos satisfaga.

De la segunda, hemos avanzado que su riesgo es tal que puede convertir el templo en pura *escenografía* impropia de un lugar sagrado. Nótese que el lugar (lo que en la escena del teatro, o en el plató cinematográfico, es indiferente) en nuestro caso es referencia consagrada: *terribilis est locus iste*, reza la fórmula de su consagración¹²².

Una opción de este tipo dispararía el espectáculo de la *tramoya* que, si en el teatro o en el juego puede aceptarse como parte de la representación, o de la emoción, en la liturgia es de todo punto impropio. Lo único aceptable a este respecto sería dosificar, a lo largo de la celebración, algunos detalles de iluminación u otros efectos, con absoluta discreción.

La tercera opción, a la que hemos llamado *secuencia de espacios*, aun siendo insólita, nos parece sugerente y digna de no ser desestimada a priori (siempre y cuando, naturalmente, las superficies disponibles nos lo permitan). Lo que proponemos, por otra parte, es sencillo: dos *aulas*, una *profética* y otra *eucarística*, con sus atributos propios llevados hasta sus últimas consecuencias, enlazadas por un paso o tránsito *propiciatorio*, para ir de una a otra, elevando las preces oportunas de cada día. De lo *basilical* a lo *doméstico* a través de lo *ojival*.



ARQUITECTO
HELMUT STRIFFLER
MANNHEIN

A favor de esta opción está la *procesión de las ofrendas* que, en la misa, interrumpe con su *movimiento* el *reposo* que conviene, antes y después, a la escucha de la Palabra y a la consagración del Misterio. No nos moveríamos, de uno a otro rito y, consecuentemente, de uno a otro ámbito, por motivo alguno arbitrario. La celebración misma nos lo autoriza.

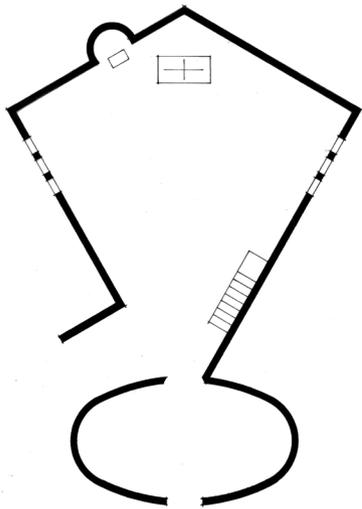
Supongamos ahora que hemos dejado atrás, en el tiempo si no en el espacio, los ritos *profético* y *propiciatorio*. Nos hallamos dispuestos para la celebración del *misterio* eucarístico en sus tres actos: Ofertorio, Consagración y Comunión. Y nos preguntamos por la geometría que mejor se les adecúa y que, siendo convergente por parte del Pueblo y sus ministros, no es, sin embargo, equidistante: en virtud de las *órdenes sagradas*, como ya se ha dicho, la función de los ministros (unos pocos) se destaca de la del Pueblo (que puede ser muchedumbre).

De donde se deduce que el *círculo* no es la solución para el templo ni, en particular, para su ámbito *sacrificial*. De hecho, la Historia ilustra este modelo aplicado al *templo votivo*, en la tradición del antiguo *martyrion*, que Bramante culmina en el célebre Templo de *San Pietro in Montorio*¹²³. Es un monumento conmemorativo: no un espacio para la asamblea.

El templo circular en realidad no puede abdicar de su arquetipo glorioso, el *Pantheon* romano o la *Rotonda*, consagrado, por la voluntad del emperador Adriano, a *todos los dioses* (como su propio nombre indica). El espíritu *panteísta*, ajeno al evangelio, respira por cada uno de sus poros y halla tantos ecos como casetones aloja su inmensa cúpula.

En el templo cristiano, la convergencia en torno al altar es densa e intensa del lado de los ministros y es suave y abierta del lado de la comunidad. Hay en él una *doble* curvatura.

Pero esa duplicidad afecta a la convergencia, no a su centro. Lo que quiere decir que la elipse, con sus dos focos, nos resulta asimismo impropio: tanto si la jerarquía recae en su eje menor (caso de la espléndida iglesia del Bernini *Sant'Andrea al Quirinale*), como si lo hace sobre el mayor (Basilica de los Desamparados en Valencia)¹²⁴.



El altar es el único centro, al que concurren ministros y Pueblo, investidos, aquéllos en virtud del Orden sacerdotal y éste por la gracia del santo Bautismo. Y esa dialéctica deslinda el espacio en dos sub-áreas, que la tradición ha denominado *presbiterio* y *nave* respectivamente. Una denominación que deriva a todas luces de su origen *basilical* y que condiciona el espacio en un determinado sentido. Pues la *nave* obedece a una forma precisa adecuada a la recepción de la *palabra*, pero que resulta ingrata para la celebración del rito *eucarístico*.

El *presbiterio*, por su parte, alude a una categoría ancestral concedida a los ancianos (*presbítero* suena a viejo y el étimo lo confirma), cuya dignidad no era tanto el sello de su edad cuanto el haber sido testigos inmediatos, o poco menos, del evangelio. Hoy nos inclinamos por la designación de *santuario*, bien entendido que *santos* son, en verdad, todos los bautizados.

No obstante, el orden ministerial marca una segregación que el diseño refleja en una doble área: una inmediata y algo elevada (ministerial), junto al altar, y otra mediada (eclesial).

ARQUITECTO
HELMUT STRIFFLER
MANNHEIN

En base a estas dos áreas, la liturgia discurre de acuerdo a un esquema dialéctico. La asamblea domina la oración oblativa, el Ofertorio, que el ministro recibe y transmite. A éste, sin embargo, compete, en virtud de las *órdenes sagradas* recibidas, la Consagración. Y ambos cumplen, final y conjuntamente, el rito de la participación en la Comunión.

Ellos *ofrecen*. Él *consagra*. Todos (o los más) *comulgan*.

Las acciones primera y tercera inducen una dinámica *procesional*: en ellas, oferentes y comulgantes van y vienen. El rito central, en cambio, es eminentemente contemplativo. El que consagra apenas se mueve y los que adoran permanecen en devota suspensión. Y nos importa subrayar la delicadeza y reverencia sumas que convienen a la mímica del celebrante, que imita los gestos de Jesús en la cena y es inherente a la realización del rito, cuyo carácter *memorial* se nos recuerda: es *el Cuerpo y la Sangre de nuestro Señor Jesucristo, el cual, acabada la cena...*

Lo *lúdico* del rito y su *puesta en escena* encuentran en este sacrificio, que consuma la acción litúrgica, su plena forma. No hay personas al margen. No debe haber espacios muertos. Hay *mimo* y *pantomima*, plástica y ritmo, todo cuanto cualifica el sentido *ritual* genuino. Pero el rito, ni es un juego, ni es una representación: pues, lo que se conmemora, *acontece*.

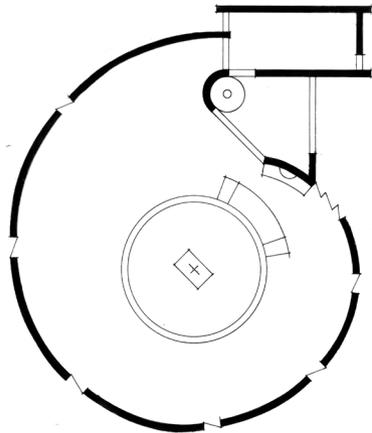
En la celebración de la misa, la consagración no nos *devuelve* al tiempo pasado, el de la Última Cena del Salvador, sino *trae* al presente aquel tiempo, actualizándolo. A la evocación se añade la realización de lo evocado. Dicho y hecho. *Esto es mi Cuerpo*. No el que fue. El que ES.

Puestos en este trance, y lo es por necesidad, si no la forma, el fondo de todo sacrificio (sea cruento, como el que se evoca, o incruento, como el que se celebra) la arquitectura queda en suspenso. *Hagamos tres tiendas*, dijo Pedro en lo alto del Monte Tabor, sobrecogido por la transfiguración del Maestro, y probablemente entusiasmado¹²⁵. Sí, pero ¿cómo? ¿con qué?

La arquitectura conoce la fuerza, en ocasiones poco menos que geológica y, en todos los casos, física y psicológica, amén de simbólica, de sus estructuras mecánicas. La apabullante fábrica de sus catedrales no puede pasar desapercibida, séase creyente o no. Lo cual, en una situación como ésta de misterio tal *quem in mundi prætium... Rex effúdit gentium*, desata todas las alarmas y aconseja todas las cautelas¹²⁶. Qué hacer, cuando la función que se desempeña es, esencialmente, *simbólica* y el símbolo se acredita ante sus creyentes como *funcional*.

Porque toda arquitectura supone una dialéctica entre el suelo y el *tectum* (de donde le viene el nombre al hecho arquitectónico). El suelo es el lugar, esto es, el dato. Y el *tectum* es la arquitectura, hecha *re aedificatoria* en virtud de la obra de fábrica. Materialmente hablando, la arquitectura consiste en edificación. Y el edificio singular se vanagloria de su techo.

Pero el sentido del templo desplaza ese acento arrogante, señal de lo que Santo Tomás acusa de *libido aedificandi*. Porque el templo halla su sentido en el altar y el altar nos remite al suelo. El altar, desde antiguo, *alto*, ha sido el lugar del sacrificio: lugar que, por su elevación, se percibe más cerca del cielo, como lo están un montículo o un altozano.



ARQUITECTOS
EDGARDO TAMBORINI,
C. ORNA y C. MARELLI
PROYECTO

El *tectum*, como abrigo que es, contraría en cambio el desafío que entraña el sacrificio. Por eso, los altares primitivos eran erigidos, siempre o casi siempre, al aire libre, un aire de alta montaña¹²⁷. El sacrificio se ofrece en un espacio abierto y al descubierto, ajeno al agua que cae e ignorante del frío que arrecia, o del viento que corre, o del sol que abrasa.

Una cubierta no puede disimular su condición de *guardida*. Pero el sacrificio tiene otro sentido. Es un reto a lo razonable y al yo individual. No ama el refugio, sino el arrojó, la gesta y la locura. Busca un *lugar*, no un *alojamiento*. Es heroico: no pacífico. Poético, no prosaico. Hay en él un cierto sesgo salvaje, no domesticado. Abraham podría decirnos algo al respecto¹²⁸.

La *tienda de la reunión*, recordémoslo, redujo en sus días, los de Israel a través del desierto, la cubierta del templo a un mínimo cobertizo, provisional y efímero, de quitaipón. Y cuando Salomón, finalmente, asienta en Sión el templo de piedra, salta a la vista que sus atrios *magníficos* sobreabundan a sus *escuetos* recintos. Apenas hay en él espacio a cubierto.

No de otra suerte había procedido y procedería el clásico templo pagano, lugar sacro y sacrificial. En el *Parthenon* griego, la diosa anfitriona *Athenea Parthenos* que le da nombre se halla a cielo raso. Y el *Pantheon* romano culmina su soberbia cúpula con un óculo abierto. Y la de *Santa Sofía* distrae su presencia flotando en el espacio a la manera de la celeste¹²⁹.

La catedral gótica, incluso, si bien despliega todo un aparato estructural propicio, como se ha dicho, a la plegaría polifónica, lo disimula, a ojos de la imaginación sensible, asimilándolo a la espesura del bosque que, en el origen, pudo

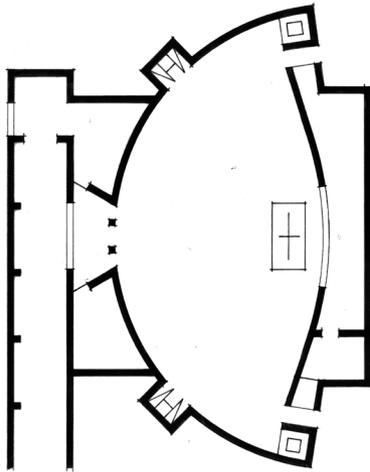
ser su modelo. En sus nervaduras y tracerías, las bóvedas góticas aluden a su manera al *paisaje-creación*, del que habla Rykwert a propósito de las salas hipóstilas del Antiguo Egipto (que el Romanticismo parangonara lo uno con lo otro no es casual)¹³⁰. Es la réplica nórdica a un paradigma del sur: tal para cual.

Es obvio que, en la fábrica gótica, la imagen niega (o lo pretende y desde luego insinúa) el poderío de la estructura, adelgazando por multiplicación sus fustes y rizando, con arbitrarios lazos de inspiración vegetal, sus *tracerías*. La catedral se debe a la propiciación: pero ésta, a su vez, no se olvide, hace del sacrificio su instrumento (el que aplaca la ira de los dioses).

Por su definición y virtuosismo edificatorio últimos, el gótico es el espacio para la propiciación. Pero, si nos remontamos a su imaginario original, su espesura sería óptimo lugar para el sacrificio. Y en ello consistiría el carácter de síntesis, *recinto* y *símbolo*, que el filósofo Hegel y el poeta Victor Hugo, con las bendiciones del escritor Ruskin, con razón le atribuyen.

Pero el rito cristiano ha dado al sacrificio la forma de un banquete. El *hecho cruento* ha sido *humanizado*, para derivar en *rito incruento*. El misterio del Pan interioriza y distiende la tensión de la Cruz. Y el espacio arquitectónico, en su modo de ser propio y a cubierto, nos sale al paso: pues la habitación es oportuna, si de un banquete se trata.

Pero acaso a la tensión que la liturgia sustenta entre el sacrificio de la Cruz y la fracción del Pan la arquitectura deba responder manteniendo la dialéctica que ella misma, como techo para un ágape, entabla con el suelo, como *lugar* para el sacrificio. Y no es así inoportuno que el *suelo* litúrgico, que prolonga el *altar*,



ARQUITECTO
PAUL THIRY
SEATTLE (WASHINGTON)

sea puesto en valor. No perdamos de vista que, sobre ese suelo, sus dignos sacerdotes, ministros y Pueblo, doblan sus rodillas, o hacen reverencia, y aun se postran. Y hay una piedra en ese suelo que es, en palabras del Maestro, *piedra angular*¹³¹.

En todo caso, parece razonable que, por razón del símbolo sacrificial (no sacramental), la arquitectura del templo cristiano modere el impacto de sus cubiertas, alusivas siempre a la intemperie y al cobijo, proclives al virtuosismo tectónico, y tentadas a imponer, como antaño, su silueta en el *sky-line* de urbes y aldeas. De hecho, sus técnicas de cubrición han sido, en gran medida y a lo largo de siglos, paradigmas de estilo en épocas sucesivas: lo cual, bien pensado, contradice el buen sentido litúrgico que pone en el *suelo*, y no en el *vuelo*, su carácter propio.

Ello no obstante, la arquitectura del siglo XX ha sabido, en ocasiones, obsequiarnos con soluciones estructurales que, aun siendo audaces, no ignoran la levedad que, sin menoscabo de la reverencia, a la que deben su oportunidad *palios*, *doseles* y *umbelas*, conviene al rito del sacrificio. En *Notre-Dame de Raincy*, por ejemplo, Auguste Perret traduce el espíritu del gótico, diáfano y esbelto, a una estructura moderna de bóvedas laminares pretensadas que sustentan delgadas columnas de hormigón zunchado¹³². El secreto, tal vez, está en la luz.

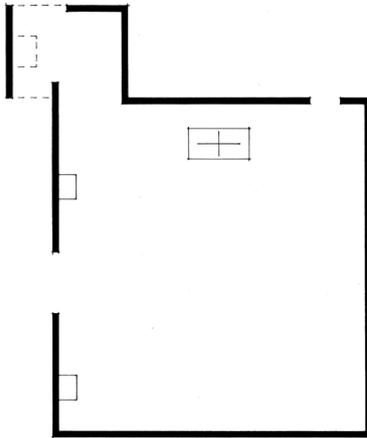
La luz, en efecto, *aligera* el peso, y la arrogancia, de estructuras que, de no ser por ella y por su buena administración, aparecerían desmedidamente ensimismadas. Los paraboloides imponentes de Kenzo Tange en la Catedral de Tokio, o los *gajos* de Niemeyer en la de Brasilia, son casos en los que el certero despiece que la luz interfiere pausa la violencia del artefacto¹³³.

Mayor beatitud se obtiene cuando la luz, hallándose en medio de masas no guerreras y no viéndose obligada a apaciguarlas, las gobierna y toma a su cargo el juego de los símbolos. Es lo que nos encontramos en algunas capillas (nótese: capillas, de espacio reducido por tanto) de Tadao Ando en Japón. No importa que las masas sean ásperas, si la luz las dulcifica¹³⁴.

¿Espacio permeable o impermeable? Todo dependerá de que se ponga el acento en el *sacrificio* o en el *sacramento*. En el primer caso, la permeabilidad puede ser absoluta, puesto que, como hemos argumentado, la intemperie no es objeción al sacrificio, cuyo ámbito propio es la naturaleza, o el cosmos. Si se ven las cosas, en cambio, desde el punto de vista del *ágape* o cena fraternal, su aderezo ambiental impone la *segregación* de un espacio sosegado y cálido, recogido y en paz. Por razones que hemos apuntado, la arquitectura prefiere este supuesto.

Aunque no tiene por qué ignorar el anterior. La disyuntiva es entre memoria y acción: entre la *cruz* que se evoca y el *banquete* que se celebra. Y es ésta una disyuntiva que afecta a toda arquitectura, que sirve con esmero a una *función*, pero, lo quiera o no, es deudora de la *memoria*, su testimonio y su representación. Por eso, Ruskin ve alumbrar en ella, con razón, las *Lámparas del Sacrificio y el Recuerdo*¹³⁵. Hay acción, si no sagrada como es la del templo, desde luego *sacralizada* en virtud del hogar. Toda casa, viene a decirnos, es como un templo.

Y, en nuestro caso, hay que añadir que todo templo es como una casa: es la *domus* a la que nos hemos referido una y otra vez y en la que se conmemora un sacrificio.



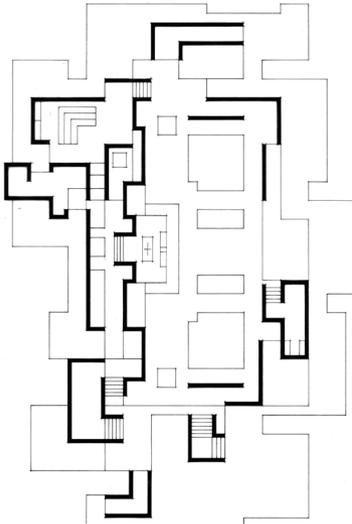
Las vecindades que corresponden a su vez al área sacrificial son dos: la de *propiciación*, que precede al rito, y la de *reserva*, que le sucede. En efecto: la ofrenda (primera parte del rito sacrificial) es la secuencia lógica de la oración en común: del dicho al hecho. Y la *reserva* (parte tercera del mismo rito) sigue a la participación en la comunión y la prolonga.

La acústica del ámbito sacrificial viene determinada por el diálogo que en él ha lugar y que entablan ministros y Pueblo, mediando en él, si lo hay, el coro. Sus focos, por tanto, son tres: uno difuso (el de la asamblea), otro agrupado (el del coro) y un tercero, singular o plural pero, en todo caso, selectivo (el de los ministros). Como en un concierto barroco, hay en éste, litúrgico, unos solistas (los ministros), un *gruppo* (el coro) y un *ripieno* (la asamblea). En él los ministros *proclaman*, el coro *canta* y la asamblea *aclama*.

Conjugar esas tres fuentes queda a merced del saber arquitectónico. Desde luego, el coro-balcón, típico del salón barroco, traiciona a todas luces su cometido ritual de enlace entre los fieles y el altar que traslada, estilizada, la voluntad de la asamblea. Pero tampoco convence la acomodación común de un coro elevado sobre la entrada, tribuna a la vez del órgano.

Y pues nos hallamos en el lugar sacro por antonomasia, no nos cansaremos de aspirar para él a materiales sobrios que cedan, si acaso, a la magnificencia tan solo en el *suelo* (que en otras religiones obliga a los fieles a descalzarse) y a *colores* que, en lugar de llamar la atención sobre ellos mismos, lo hagan a favor de los que ilustran el *tiempo litúrgico*.

En cuanto a la luz, cabe decir que ella juega en esta trama un papel comprometido. No se pierda de vista que, en el ritual del sacrificio, hay un juego escénico (dicho para entendernos en términos profanos) en el cual varía la relevancia de sus *diversos personajes*. El uso, pues, de una luz sucesivamente matizada, sin alardes, pero eficiente, podría quizás ayudar, con respeto y delicadeza, a la *puesta en escena* de la ceremonia sagrada. La condición única para que el *rito* no degenera en *teatro* es simple y rotunda: que no haya en él miembros inactivos.



Sin espectadores, no hay espectáculo. En el rito solo hay escena, una escena coreada (y orquestada, si ha lugar). Es como un *ensayo*, sin público: no porque no lo haya, sino porque el público es el Pueblo y el Pueblo es actor-sacerdote. Nadie permanece al margen, a distancia. Todo el que asiste se sabe implicado. Y la luz le alumbra, pero no le deslumbra. De la Palabra dice san Juan que *era la luz verdadera que ilumina a todo hombre que viene a este mundo*¹³⁶. El símbolo está servido. Y el arquitecto sabe que, en ningún caso, deberá ignorarlo.

Luz matizada y perspectiva diáfana son dos de las sabias enseñanzas que debemos a nuestros antepasados, del templo bizantino al románico y del gótico al barroco.

La escenografía del rito, en cuanto implica tramoya y bastidores, está de más. Pero, en cuanto es ritmo y *participación*, tiene pleno sentido. Arquitecturas y ritos comparten *ritmos*.

El foco de atención y vértice del ámbito sacrificial se halla sin duda en el altar. Pero, una vez más, la tensión entre el ágape y el sacrificio puede desconcertarnos. Porque la buena visión de lo que acaece sobre la mesa de aquél aconsejaría en principio

una perspectiva desde lo alto, como se da en la cávea del teatro antiguo, alrededor de ella. Pero la noción de altar del sacrificio y su sentido preciso inducen lo contrario. Proveer con solvencia la correcta *visibilidad* del altar sin afectar a su *elevada* dignidad es un problema delicado que desafía el diseño.

El altar, por su parte, desempeña un uso triple: pues es *aparador* para las ofrendas, *ara* para el sacrificio y *mesa* para la participación. Y, por si ello fuera poco, su condición simbólica nos remite a una *pedra sin labrar*¹³⁷, geología pura ayuna de artificio humano, contra la cual la palabra retrocede y guarda silencio. *Por Cristo, con Él y en Él*: pues Él es el altar¹³⁸.

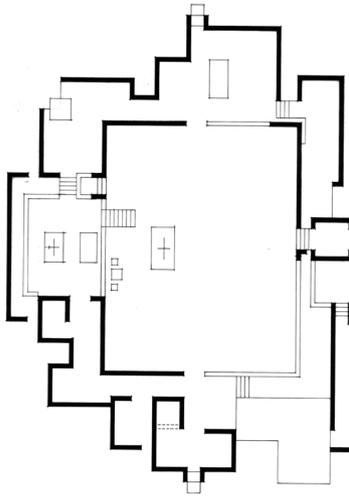
De cuanto antecede se deduce la necesidad de un superior esmero en cuanto afecta a la sensibilidad específica del espacio sacrificial, cuyos componentes se atienen a la estructura fundamental de la ceremonia que, considerada en sus ritmos, se muestra como un tríptico en el tiempo de *pantomima*, *mimo* y *pantomima*: rito oblativo o de Ofertorio (dinámico), rito de Consagración (estático) y rito comunicativo o de Comunión (dinámico). En el primer acto y en el último, el Pueblo se mueve y actúa. En el segundo, se está quieto y contempla.

Pero ¿no es el discurrir o permanecer, actuando y contemplando, la razón principal que mueve al hacer arquitectónico? Así, la acción de la liturgia cristiana en su conjunto y la misa en particular, son las pautas, por fortuna descritas en las *sagradas rúbricas*, ideales para ese guión que los arquitectos llamamos, en lenguaje prosaico, *programa de necesidades*.

Tal es el espacio, a habitar y a recorrer, *viendo y oyendo*, incluso *oliendo* (el incienso) y *gustando* (el Pan), que el rito cristiano

sustancialmente nos reclama: un espacio casi desnudo de signos *formales* que, sin embargo, haga vibrar los signos *litúrgicos*. Espacio en torno al altar, cuyos símbolos, la lámpara que arde y el viento que la hace arder, invocan al Espíritu. Así pues:

- Una geometría convergente, pero no equivalente.
- Un solo foco, elevado, pero visible alrededor.
- Arquitectura del lugar más que lugar de la arquitectura.



- Espacio *comensal*.
- Permeable a la luz, impermeable al ruido.
- Vínculos con los ámbitos propiciatorio (antecedente) y *sacramental* (consecuente).

- Una acústica propicia al diálogo a tres partes: ministros, coro y Pueblo.

- Materiales sobrios, con la salvedad del suelo, y colores neutros.

- Iluminación en función del proceso ritual.

- Perspectiva centrada en el altar.

- Sensibilidad alterna, dinámica y estática.

- Desnudez semántica, propia del ámbito eucarístico como lugar fraternal.

EPÍLOGO

Hemos recorrido las diversas y sucesivas peripecias por las que discurre el rito cristiano y sus afluentes, los que inspira la devoción, anotando algunas de sus implicaciones y sugiriendo redundancias que pudieran sernos útiles con vistas al diseño del templo cristiano. Entendemos que este análisis, que señala contradicciones, desmantela equívocos y apunta sugerencias para el proyecto de arquitectura, puede ser útil para un planteamiento del problema sugerente y, al mismo tiempo, innovador. Pues la cuestión es específica: pero el problema es genérico.

En efecto: la arquitectura del templo cristiano nos remite a la de un templo cualquiera y ésta, a su vez, a la arquitectura sin más y propiamente dicha. No es casual que los tratadistas clásicos pongan, en el capítulo primero de su discurso arquitectónico, el paradigma del templo. Él es el modelo y su arquitectura prototipo de arquitecturas.

No hace falta invocar los escritos de Ruskin, un romántico en época romántica que cita el *Sacrificio* como la primera de sus *lámparas*. La precedencia del templo ha sido establecida, veinte siglos antes, por Vitruvio en su *De Architectura Libri Decem*¹³⁹. Y ello ha sido en virtud del *decoro*, que cualifica todo tipo de edificios por sus funciones, *ritual*, *usual* o *natural*.

Si al decoro de la arquitectura corresponde ennoblecer la función a la que se destina, sus especies son tres: Vitruvio las llama de *statio*, de *consuetudine* y de *natura*. Y a la primera de ellas responde, en primer lugar, la arquitectura religiosa. Lo que el autor romano no dice, pero insinúa, es que a toda arquitectura concierne cierta porción del primer decoro, ritual.

La vida humana está salpicada de protocolos, públicos y privados, que no son sino *ritos profanos*. Un banquete lo es: y que se lo llame *ágape*, es decir, ejercicio de amor, no nos puede dejar dudarlo. Y lo es el *tálamo*, lugar del ejercicio nupcial, apto a la vez para el sueño con o sin ensueños: ¿a qué, si no, las camas con dosel? Y ¿acaso una *biblioteca* no es un templo?

Si la arquitectura entra a proveer habitación, no es solo para atemperar la intemperie, que también (*decoro de natura*), sino por ennoblecer usos y hábitos (*decoro de consuetudine*) y adornar ceremonias (*decoro de statio*). El bien-estar no es solo físico, sino psicológico, social y representativo. No hay *acción* humana que no sea, o se la conciba, *simbólica*. Pues bien: éste es el sentido que en la acción litúrgica, sea cual fuere la liturgia, sagrada o no, esplende. Y del que podemos sacar provechosa lección. Pues, en el templo, el ritual no disimula su sentido.

*

Ofrecemos, pues, este estudio a los arquitectos, sea cual sea el empeño que les ocupa, a los estudiantes y estudiosos de arquitectura, que hallarán en él asuntos que les conciernen, y a todos aquellos que algo tiene que ver con ella: es decir, a todo el mundo. Pues entendemos que, desde el momento en que alguien hace un *encargo* de edificar, se presume arquitecto.

Nuestro propósito ha sido, y lo hemos llevado tan lejos como nuestro entendimiento nos lo ha permitido, descifrar una función, la del templo cristiano, que es, como todas, sean propias o no de los templos, función simbólica o, para decirlo de otro modo, *vida inteligente*: y acción que, no solo se presta a *interpretación*, sino la suscita y, en cierta medida, la reclama.

Al cristiano practicante que frecuenta estos ámbitos ¿qué puede decirle, que no sepa, un espacio aderezado con esmero para su propio culto? ¿Qué percibieron los apóstoles aquel día, cuando el hombre del cántaro, al que habían seguido siguiendo instrucciones del maestro, les mostró la sala alta (*anágaion* en griego) y bien equipada (*hétoimon*) para la cena pascual, que sería la última para ellos...: y la primera para los cristianos, que deberían conmemorarla a través de la *fracción del Pan*, un rito milenario y que aún subsiste?

Para el presunto lector de este trabajo, hablamos sencillamente de esa arquitectura que, en virtud de sus resonancias para el arte y el espíritu, escribimos con mayúscula. Claro es que, con apurar (como hemos intentado) el sentido de su función, no habremos, ni de lejos, asegurado su acierto: éste solo podrá ser la obra, si no del gran arquitecto, del competente al menos y honesto. La *ética*, en el oficio de la edificación, puede hacer milagros. Pero siempre será la *estética* la que pronuncie, quizás no a corto plazo, la última palabra.

En nuestro caso, nos hallamos a distancia de poder aventurar un veredicto. Pero nos daríamos con un canto en los dientes si, al menos, hemos descrito la naturaleza del problema.

Y el problema atañe a la *función simbólica*, que en toda arquitectura ha lugar, pero que en la del templo, y esta especie de templo en particular, hoy y ahora, se nos presenta con toda su complejidad: y el enjambre añadido de sus contradicciones e incertidumbres. El modelo es, y así lo creemos, una segura *pedra de toque* para cualquiera entorno construido y habitado.

Partimos de una función, la litúrgica, constelada de símbolos. Todas lo están: pero en ésta son más evidentes y están descritos. Sabemos, porque la liturgia lo señala, qué es lo que queremos: no solo qué *hacer*, sino qué *decir*. Ella lo dice y el arquitecto lo subraya. Porque a la arquitectura concierne el *subrayado*, y no solo el servicio, del discurso de la vida.

Que la vida fluya es lo esencial. Pero que su flujo tenga sentido y lo sepamos es un lujo. En el rito se halla escrito ese *sentido*. Y el arquitecto responsable toma nota de él. Porque su arte, que es el nuestro, es arte de naturaleza simbólica y no solo práctica. Lo quiera o no, se lo proponga o no, la arquitectura erige símbolos: del menhir a la catedral.

Ésa es la tesis de Hegel, que parte del primero y aterriza en la segunda. Primero fue el menhir, monolito prehistórico que afirma la superioridad del ser humano, puesto en pie y, por consiguiente, *capaz de mirar a las estrellas*: lo dice Vitruvio¹⁴⁰. La arrogancia está en el origen del humanismo. El menhir, luego obelisco, marca el lugar y toma posesión de él. Es un hito.

El símbolo ha quedado asentado. No es que la arquitectura se ponga al servicio del poder: es que la arquitectura es poder. Poder humano que hace concebir al arquitecto (y todo ser humano lo es en potencia) sueños de divinidad. Es la respuesta al *seréis como dioses* de la serpiente en el Edén (adonde, dicho sea de paso, no hubo arquitectura).

La arquitectura sucede con el destierro. Porque la humanidad se siente *desterrada* es por lo que ha menester, irrenunciable, de *poseer la tierra*: lo que se concede a los *mansos*, es decir a los que permanecen, a los que se demoran y moran,

habitan, en las *bienaventuranzas*. La arquitectura, para empezar, toma posesión del lugar y planta en él su mojón.

El menhir-obelisco es puro símbolo, que nada encierra y nada atrinchera o amuralla. Simplemente nos dice: aquí estoy yo. Esto es mío. Éste es mi territorio. Por eso, el lugar que yo marco y que tú pisas es santo. Descálzate, si osas hollarlo¹⁴¹. Éste es el espacio que los dioses me han concedido en heredad. *Terribilis est locus iste*.

Pero el menhir-obelisco se muestra insuficiente. Los símbolos son frágiles cuando la barbarie impera. Será preciso, no solo *amojonar* el lugar, sino *acotarlo*, rodearlo, defenderlo. De ahí que, al *mojón*, suceda el *recinto*, que describe el solemne *peristilo*. Al símbolo habrá que rodearlo: definir y delimitar el lugar que él señaló. Guarnecerlo.

Egipto, dice Hegel, inventó el obelisco (cuya fortuna pregonaba la cultura occidental). Pero a Grecia debemos la invención del peristilo *alrededor*, es decir, el modelo del recinto. El peristilo no se limita a designar el lugar: lo delimita y limita. Es así el paradigma de lo *pro-fano* que, más que lo *no-sagrado*, es lo que rodea y defiende lo sagrado: su custodio.

Hegel ve en el templo griego la *antítesis* del obelisco egipcio: el recinto que rodea al símbolo. Porque el símbolo ya no es el que marca el lugar, sino el lugar mismo, cuyo habitante será la estatua de la diosa. Es decir, que la arquitectura transfiere la cualidad de símbolo a la escultura. Fidias no es arquitecto, sino escultor. Ictino pasa a segundo término.

En la Grecia antigua, siempre a juicio de Hegel, la arquitectura cede a la escultura, sin renunciar a ella,

su responsabilidad simbólica. Ya no es protagonista: solo *deuteragonista*. Pasa a ser *circunstancia*, noble papel, pero no el primero. Un modo de ser *secundario* del cual los arquitectos tendríamos no poco que aprender. Arquitectura es *alrededor*.

Pero, y seguimos con Hegel, cabe la síntesis entre el *recinto* griego y el *icono* egipcio. Y ésta no se hace esperar. Sucede en la Baja Edad Media con el genio gótico, cuya catedral es, a la vez, recinto e icono, espacio de culto y símbolo del mismo. Entorno de lo que se celebra y al mismo tiempo celebración. El filósofo ve en la catedral gótica la plenitud de la arquitectura.

Nótese que el filósofo idealista alemán no se refiere, en su *Sistema de las artes*, a una arquitectura religiosa, y menos específicamente cristiana, sino al concepto de arquitectura en general, como *arte simbólico* (tesis) que redundando en su entorno (antítesis) y lo asume (síntesis) haciéndolo partícipe de su sentido. La catedral gótica es, para Hegel, un paradigma.

Y lo es hasta tal punto que él no concibe su continuación, salvo a título de herencia. La arquitectura ha entonado en ella su canto de cisne. Y como forma de arte que es, a su juicio, primaria y auroral, con su muerte, hacia el siglo XV, se prelude y anuncia la *muerte del arte*. Lo que luego suceda será solo epígono: baile de fantasmas y fiesta de máscaras.

Y no deja de ser curioso que, por las mismas fechas, o muy poco después, un poeta de alto prestigio en vida, Víctor Hugo, llegue, desde instancias bien distintas y por otros caminos, a la misma conclusión: *la arquitectura ha muerto*. Y coincide, además, en la fecha de defunción entre los siglos XV y XVI. Con lo que suscribe la idea del gótico como su epílogo.

Las razones de Hugo no son filosóficas, sino literarias: la arquitectura ha muerto, murió hace más de tres siglos, porque la *imprensa* la ha desautorizado, asumiendo sus papeles. *Esto matará a aquello*, dice un personaje de *Notre-Dame de Paris*: el libro matará al edificio.

Si lo propio de la arquitectura es el símbolo, como asegura Hegel, la patria del símbolo, dice Hugo, es la literatura. Y ésta, en virtud del libro impreso, ha tomado el poder y las riendas de la cultura. La *biblia de papel* desplaza con ventaja a la *biblia de piedra*.

Si de símbolos se trata, en ellos se mueve, como el pez en el agua, el lenguaje *verbal*. Lo que la arquitectura pueda decirnos desde sus capiteles no dejará de ser un cuento de niños al lado del torrente de palabras que la poesía y la novela pueden volcar sobre nuestras mentes sedientas de ellos. Una piedra puede ser un símbolo: una palabra lo es de nacimiento.

En este punto poeta y filósofo coinciden: y no son ni un filósofo cualquiera ni un poeta más. En su *pensamiento* y en su *verbo* el espíritu decimonónico arrasa. Lo que atestiguan, para completar el cuadro, arquitectos tan sabios y activos como Viollet-le-Duc y escritores de tanto predicamento y crédito como John Ruskin. Si no podemos ir más allá, plus ultra, del horizonte al que la catedral gótica nos condujo, volvamos atrás e imitemos su ejemplo. Pues no podemos ser góticos, lo que sería anacrónico, seamos neo-góticos. Historicistas, ya que no históricos.

Es una opción que la modernidad habría reprobado, y de hecho reprobó, y a la que la posmodernidad quizá no hiciera ascos. Pero, en todo caso, no nos parece a tener en cuenta. Sí, en

cambio, aprender su lección: la de que toda arquitectura *designa* un lugar: lo cual implica el lugar, esto es el espacio designado, y su designación, es decir, el símbolo.

La catedral gótica, lo sabemos o, en el peor de los casos, lo intuimos, es irrepetible. Ella fue un espacio *polifónico* (en ella, de hecho, se desarrolló una polifonía vocal, como nunca la historia o la geografía del planeta han conocido igual) que implicaba un concierto de voces que hoy se nos antoja inconcebible. Veníamos del *monasterio* y fuimos a parar al *coro*.

Fue aquél un episodio de secularización, probablemente irreversible, que hizo posible el templo propiciatorio ideal, en equilibrio entre la sacralidad del románico y una religiosidad en auge: el espacio *religioso* de Occidente le había ganado la baza al ámbito *sacro* de Oriente, que el arte bizantino trataría de perpetuar en la Rusia de los zares con desigual fortuna.

En virtud de su *convocatoria* religiosa, que no de su *identidad* sacra, la catedral gótica supuso el fin y el desenlace de una era: la que filósofos y poetas, arquitectos y escritores, en el siglo XIX rememoran y añoran. Insistir en el modelo, como se hizo y con profusión, no conducía a solución alguna de provecho. Pero la lección bien podía sernos provechosa, no tanto como lección de arquitectura sacra (lo que no era, y menos en sus imitaciones) cuanto como modelo de arquitectura que conoce la fuerza simbólica (*power* la llama Ruskin) que le es propia¹⁴².

La modernidad se desentendería de ello, como de todo cuanto es ajeno a la disciplina del arquitecto. Pero el arquitecto, aunque los modernos alardean de estarlo, no está solo. Es más: como hemos dicho, en alguna medida todos somos arquitectos. Y

si bien son unos pocos los que, en virtud de sus competencias, son aptos para edificar, los símbolos que unos y otros barajamos, o son compartidos, o no son nada. De ahí el imperativo de atender a ellos: lo que, de la Prehistoria a nuestros días, nunca ha dejado de estar vigente.

El obsequio que la liturgia hace al arquitecto es la función que le sirve en bandeja con todos sus atributos inherentes de sentido. Lo que se hace y lo que con ello se quiere decir.

El rito es eso: dicho y hecho. O hecho y dicho. Y al arquitecto le atañe tanto lo uno como lo otro. Tanto la acción como la representación. Tanto el espacio como los movimientos que en sus distintos niveles habrán lugar y a cuyo decoro habrán de contribuir. Unas simples gradas, por ejemplo, serán motivo para un solemne cántico *gradual*.

Sorprende qué poco, en razón de lo mucho que cabe, acento se ha puesto en la tercera dimensión del espacio litúrgicamente considerado. Un estudio de *cotas* está pendiente. Pues si la *sala alta* fue, como rezan los evangelios, el ámbito de la última cena y primera eucaristía, la *cripta* puede serlo de no pocas funciones secretas, como lo es la del *sacramento*.

Lo hondo no solo invoca el sepulcro (de lo que Felipe II en El Escorial toma buena nota) sino una tradición que se remonta a las Catacumbas y que nos recuerda que los sepulcros de los mártires (*martyros* es testigo) fueron los primeros altares. Subir o bajar es una acción que, si en todo caso significa, en el litúrgico, además, transmite un mensaje preciso y edificante.

La liturgia nos advierte que, entre ella y el espacio de la arquitectura, hay un acuerdo (Caudel diría una *connaissance* o con-nacimiento) de base: ambas se rigen por el *ritmo*.

Todo arquitecto aspira a que se le ofrezca un *programa de necesidades* en orden, claro y completo. El ritual, no solo se lo sirve en esas condiciones, sino que lo hace con sus medidas apropiadas y sus pasos contados. A *sílabas contadas* (que diría Berceo) *ca es gran maestría*. La función litúrgica se nos presenta versificada. Lo que, para el arquitecto, es una bendición.

El arquitecto, y hoy como nunca y más que nunca, es proclive a las imágenes. El dibujo en primer lugar, la fotografía luego, la cinematografía después y la informática finalmente, han hecho escorar el diseño de arquitectura en el sentido de lo visible, cuando no del espectáculo. La historia del templo cristiano moderno abunda en ello. Desde las *manos juntas* de Wright, en su *Unitarian Church* de Wisconsin, hasta la *Chiesa della Autostrada* de Michelucci, a las afueras de Florencia, la seducción de las imágenes no ha cesado, ni es de esperar que cese¹⁴³.

Pero la liturgia cristiana, siendo representación como cualquiera otra, se debe, y esto es propio de ella, sobre todo, a la Palabra. Bien está, como hace el arquitecto italiano, evocar la bíblica *tienda de la reunión*, o aludir, como hace el maestro americano, a la plegaria común que incumbe al espacio sagrado: pero son las *palabras*, su recitar pausado, y los *movimientos*, con su procesión solemne, amén de los gestos y actitudes, ademanes y reverencias, los que en definitiva articulan los distintos ámbitos de la celebración.

Pues el templo cristiano es, entre otras cosas y con un acento especial, el lugar para una *fiesta*. En eso, como en otros varios caracteres, la sombra del Antiguo Testamento no deja de poner su sello. Los *Salmos* de David, omnipresentes en sus varias celebraciones, respiran a menudo, junto a la angustia del de *profundis*, la euforia de incansables alabanzas.

Más que la figura de unos paraboloides tendidos (los de Tange en Tokio) lo que habría tal vez que aprender de la antigua *tienda de la reunión* es su radical, o más bien *erradicada*, sin raíces, liviandad, señal de lo provisorio y peregrino. Una ligereza que la arquitectura de este tiempo nuestro de reciclaje ve sin duda con buenos ojos. Dignidad, toda. Arrogancia, ninguna.

En el tabernáculo hebreo, tapices y velos (el que se rasgó a la muerte de Jesús) jugaban un papel relevante en su liviandad e inconsistencia. Era una arquitectura simple y desmontable (provisional) adecuada a lo contingente y con un fuerte sabor *pascual*. Recordemos cómo ellos celebraban la pascua con las cinturas ceñidas y las sandalias puestas¹⁴⁴.

Y esa misma liviandad responde a un sentido que la teología cristiana asume de raíz. La adoración subsiste, pero el templo es ahora el ser viviente. El *otro* es circunstancia efímera: un alto en el camino para comer un ágape ritual. Es arquitectura sin ánimo perdurable, humilde y viva. No de construir (con orgullo) y destruir, sino de montar (modestamente) y desmontar.

Que el cobijo no sea un embarazo. Las viejas catedrales pesan demasiado: son fábricas de una ingeniería audaz que, con su testimonio, acreditan una empresa de religión no menos audaz. Pero quizás a nosotros nos atrae un templo que quepa en la mochila de la sociedad y tal que ésta pueda llevarlo a la espalda: esta es su actualidad. Y la que responde a su origen.

Llama la atención que fuera un judío, *mesianico* por razón de su raza, el que, en el siglo diecinueve, profetizaba una *sociedad sin clases*. Para el cristiano, el Mesías vino: y se quedó con nosotros. Jesús es el Mesías. Lo que obliga a mirar atrás,

memoria y conmemoración de la historia, a la vez que se celebra el hecho y se trae al presente, renovándolo y actualizándolo. En la misa hay recuerdo y acción, pasado y presente, memoria y presencia. El rito nos pone al día del acontecimiento. El Maestro *tomó Pan*: y el ministro dice *tomad*. Entonces es ahora.

La señal del cristiano es la santa cruz. Pero es, asimismo, el *pan de cada día*. *Sémeron*, dice el padrenuestro griego. ¿Hay algo más actual, más de cada día, más de hoy, que el pan?

La precariedad de la condición humana ha suscitado, por reflejo opuesto, una retórica arquitectónica de lo monumental de cuya semántica rebosan nuestros cementerios. Es como la mueca, o la máscara, de una subsistencia que oculta una realidad transitoria. El sacramento nos reconduce al presente. Es el PRESENTE (en su doble sentido de *ahora* y *obsequio*).

Para ese *presente* (el sacrificio) y para esa *presencia* (el sacramento) el arquitecto está llamado a proveer un lugar. *Hagamos tres tiendas*. La Transfiguración de Jesús, con Moisés y Elías (uno a cada lado: pasado, presente y futuro), no las necesita. De hecho, Jesús desciende del monte e impone silencio sobre lo acontecido. Pero, para la cena, quiere una *sala alta*.

Luego ocurrirá, en otro monte, la *transfiguración inversa*. Y de nuevo en ella Jesús se hallará acompañado: pero esta vez por dos ladrones, a derecha e izquierda. Tabor y Calvario son *cara* y *cruz* de la misma moneda. Pero en medio, en el canto de la moneda, sucede la *cena*. Y la cena se repite. Porque es actual, Porque en ella se consume el pan nuestro de cada día.

*

En este punto ponemos punto final a este discurso. Un discurso de arquitecto para arquitectos: bien entendido que todos lo somos en cierta medida, o lo hemos sido, o podemos llegar a serlo. En cualquier caso, somos parte de la arquitectura puesto que somos, tanto en el templo como afuera de él, sus *habitantes*.

Apelamos a la circunstancia de que el que visita, por azar o por costumbre, un templo cristiano, es, o puede llegar a serlo, un usuario singular. Como el terreno que pisa.

Hemos descrito, o tratado de hacerlo, una función compleja: incluso, y como otras, en ocasiones contradictoria en sus divisiones. Oír y asentir es una cosa. Orar y ofrecer son otras. Proclamar y comulgar otras más. Amén de acceder a otros sacramentos, de iniciación y de restauración. Y sin contar tantas y tantas devociones y fiestas.

En el templo cabe todo eso y mucho más. En algún lugar hemos evocado la Basílica del Santo Sepulcro en Jerusalén como ejemplo de una babel religiosa y sacra, devota e incluso (por qué no decirlo) supersticiosa, que confluye atraída, como las limaduras hacia un imán, por un Lugar Santo. *Terribilis est locus iste*. Es solo el principio. Pero es el principio.

Y es lo que, en principio, el arquitecto que recibe el encargo habrá de encarar. Con una conciencia de que, si bien el acontecimiento le desborda, el rito, con toda su complejidad, se somete a unas pautas que la arquitectura puede y debe observar. El *pautado* está servido: al arquitecto y a su controlada inspiración corresponde *componer* y *anotar* su música.

Habida cuenta de que la liturgia es *musical*. Siempre lo fue y no puede dejar de serlo. Y la arquitectura lo es asimismo. Si no

hemos ahorrado referencias a la música en este discurso es porque a ella le reconocemos el papel de *árbitro* de este encuentro de *arquitectura* y *rito*. Para el misterio no hay programa: para el rito sí. El rito es, en nuestro caso, la función.

Es el rito, y no la adoración, lo que requiere los servicios del arquitecto y lo que invoca, para sus propios símbolos, los ecos simbólicos de la arquitectura y la *circunstancia* que rodee a los *circunstantes* que lo celebran. El templo es esa circunstancia: innecesaria, pues el cristiano se sabe templo, él mismo, y nada menos que del Espíritu Santo, pero suficiente. La adoración, dígalo la Samaritana, o María Magdalena, es un acto de amor. Y todo enamorado sabe que el caos o la intemperie, el anonimato o la jerarquía, necesitan arquitectura: la vida y el amor no.

NOTAS

1. *Lumen Gentium* 124 3°.
2. HERRERA, Juan de: *Discurso de la figura cúbica*. Plutarco, Madrid 1935.
3. BAUDELAIRE, Charles: *Pequeños poemas en prosa. Críticas de arte*. Fragmentos del Salón de 1846. III Del color. Espasa-Calpe, Madrid 1968.
4. GANS, Deborah: *Le Corbusier*. Guías de Arquitectura. Chapelle Notre-Dame-du-Haut 1954. Gustavo Gili, Barcelona 1988.
5. PANOFSKY, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets, Barcelona 1973.
6. BACHELARD, Gaston: *Poética del espacio*. FCE, Méjico 1975.
7. GANS, Deborah: Op. cit. pp 20-21. Centro y periferia: dialéctica del lugar.
8. BOULLÉE, Étienne Louis: *Arquitectura. Ensayo sobre el arte*. Gustavo Gili, Barcelona 1985.
9. PANOFSKY, Erwin: *El significado de las artes visuales*. 1 Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento. Alianza, Madrid 1979.
10. BROADBENT, G. et alt.: *Metodología del diseño arquitectónico*. Gustavo Gili, Barcelona 1971.
11. PLAZAOLA, Juan: *Arte sacro actual*. BAC, Madrid 1965.
12. HERWEGEN, Ildelfonso: *Iglesia. Arte. Misterio*. Guadarrama, Madrid 1960.
13. GUARDINI, Romano: *Imagen de culto e imagen de devoción. Sobre la esencia de la obra de arte*. Guadarrama, Madrid 1960.
14. ACKERMAN, J. S.: *La Arquitectura de Miguel Ángel*. Santa Maria degli Angioli p. 267 y ss. Celeste, Madrid 1997.
15. PLAZAOLA, J.: Op. cit.
16. *Hechos de los Apóstoles* 17, 19-34.
17. *Éxodo* 26, 33ss. Este lugar santísimo dentro del templo evocaba la tienda de la reunión en la que estaba el arca con anterioridad a la construcción del templo, es decir cuando Israel era nómada.

18. *Éxodo* 33, 7.
19. *Lucas* 22, 12.
20. *Marcos* 1, 21; *Lucas* 4, 15.
21. *Marcos* 3, 9.
22. *Lucas* 2, 41-51
23. *Marcos* 11, 15-17; *Lucas* 19, 45-46. También *Mateo* 21, 13. En esta frase Jesús cita a *Isaías* 56, 7.
24. *Mateo* 26, 26-29; *Marcos* 14, 22-25; *Lucas* 22, 16-18.
25. *Juan* 4, 19-24.
26. *1 Corintios* 3, 16-17.
27. *Levítico* 26, 1.
28. *Mateo* 18, 20.
29. Ver nota 26.
30. *Éxodo* 33, 20.
31. *Lucas* 1, 8-12.
32. Todo el *Prólogo* de *Juan* (1, 1-14).
33. *Juan* 2, 19.
34. Ver nota 23.
35. ARNAU AMO, Joaquín: *Jesús resucitado*. Palabra, Madrid 1973.
36. *Juan* 20, 19.
37. *Mateo* 28, 20.
38. Término debido a Mircea Eliade.
39. *1 Macabeos* 4, 56-59.
40. *Josué* 18, 1.
41. *Juan* 1, 14.
42. *Juan* 7, 2.
43. *Mateo* 17, 1-9; *Marcos* 9, 1-8; *Lucas* 9, 28 – 36.

44. Marcos 1, 21-22; Juan 7, 14.
45. Marcos 6, 46.
46. Ver nota 19, Mateo 26, 17-19 y Marcos 14, 12-16.
47. Hechos de los Apóstoles 2, 42; 1 Corintios 10, 16.
48. ADORNO, Theodor W.: *Teoría estética*. Taurus, Madrid 1992.
49. 1 Corintios 2, 4-5.
50. Juan 1, 1.
51. Ver nota 21.
52. Mateo, 26, 39.
53. ZEVI, Bruno: *Spazi dell'architettura moderna*. Wright: *Iglesia en actitud de plegaria*, Madison 1951, p 487. Einaudi, Torino 1973.
54. COLLINS, Peter: *Los ideales de la arquitectura moderna*. Gustavo Gili, Barcelona 1970.
55. HEGEL, Georg Friedrich: *Sistema de las artes*. Espasa-Calpe. Madrid 1947. HUGO, Víctor: *Nuestra Señora de París*. Libro V/II Esto matará a aquello. Aguilar, Madrid 1963.
56. ARNAU AMO, Joaquín: *La Teoría de la Arquitectura en los Tratados*. Vol. III El Tratado de Arquitectura de A. Averlino, *il Filarete*. Tébar Flores, Madrid 1988.
57. WITTKOWER, Rudolf: *La arquitectura en la edad del humanismo*. Nueva Visión, Buenos Aires 1958.
58. Juan 6, 48-59.
59. SCHWEITZER, Albert: *J. S. Bach, el músico poeta*. Ricordi, Buenos Aires 1955.
60. TANGE, K. et alt.: *Kenzo Tange*. Catedral de Tokio: p 175 y ss. Gustavo Gili, Barcelona 1979.
61. RUIZ CABRERO, Gabriel: *Dibujos de la Catedral de Córdoba: visiones de la Mezquita*. This side up, Córdoba 2010.
62. 2 Timoteo 4, 2.

63. *Mateo* 18, 2-5; *Marcos* 9, 35-36; *Lucas* 9, 47-48.
64. BERIO, Luciano: Compositor italiano nacido en 1925, fundador con Bruno Maderna del *Studio di Fonologia* de la RAI en Milán. *Circles* data de 1960 y está escrita para soprano, arpa y dos instrumentos de percusión.
65. *Juan* 15, 15.
66. Constitución dogmática sobre la Iglesia *Lumen Gentium* (21 de noviembre de 1964).
67. *Lucas* 5, 20.
68. *Lucas* 10, 38-42
69. *Juan* 6, 60-67.
70. *Mateo* 26, 75; *Marcos* 14, 72; *Lucas* 22, 62.
71. *Efesios* 3, 8; *Colosenses* 1, 25.
72. Ver nota 66.
73. *Juan* 4, 7-14.
74. Ibid.
75. *Levítico* 8, 12.
76. *Salmos* 44, 8.
77. *Marcos* 7, 34. Ritual del Bautismo.
78. *1 Corintios* 12, 12-30.
79. *Mateo* 13, 10-17.
80. PENDERECKI, Krzysztof: Compositor polaco nacido en 1933. Su *Pasión según san Lucas* data de 1965 y está escrita para solistas, coro y orquesta.
81. Ver nota 7.
82. *1 Corintios* 4, 7.
83. *Mateo* 21, 1-11; *Marcos* 11, 1-10; *Lucas* 19, 29-38; *Juan* 12, 12-19.
84. *Sanctus* y *Benedictus*, partes ambas de la *misa cantada* en la tradición de la Iglesia Romana.
85. *Apocalipsis* 8, 1.

86. Ver nota 66.
87. Véase *Pange lingua*: himno de Tomás de Aquino al Santísimo Sacramento, inscrito en la liturgia del Jueves Santo.
88. HEGEL, G. F.: op. cit.
89. ARNAU AMO, J.: op. cit. Vol. II *Alberti*.
90. HUME, David: *La norma del gusto y otros ensayos sobre ética*. Diputación de Valencia 2008.
91. Ver nota 87.
92. ARNAU AMO, J.: op. cit. Vol. I *Vitruvio*.
93. CHUECA GOITIA, Fernando: *Invariantes castizos en la arquitectura española*. Dossat, Madrid 1981.
94. LE CORBUSIER: *Hacia una arquitectura*. Poseidón, Buenos Aires 1964.
95. *Juan 1*, 9.
96. Ver nota 66.
97. Ver NORMAN, Edward: *Iglesias y Catedrales*. Celeste, Madrid 1990.
98. *Salmo 42*.
99. Sarastro, nombre que evoca el de Zarathustra, es el personaje de ficción que representa al Gran Sacerdote en *Die Zauberflöte* (1791), el *Singspiel* de Schikaneder-Mozart, de inspiración masónica.
100. FLEIG, Karl: *Alvar Aalto*. Centro Parroquial en Wolfsburg (Alemania) p. 198 y ss. Gustavo Gili, Barcelona 1981.
101. *Juan 1*, 1.
102. Ver nota 87.
103. *Juan 2*, 1-11.
104. COLLINS, P.: op. cit.
105. SALAS, X. de y FRATI, T.: *La obra pictórica completa de El Greco*. Noguer-Rizzoli, Barcelona 1970.
106. *Génesis 27*, 27.

107. ARNAU AMO, J.: *Palladio y la Antigüedad Clásica*, p 64. COAMU, Murcia 1988.
108. VVAA: *Firenze, guida alla città*. Battistero P 1.1 y ss. Univis, Torino 1976.
109. *Juan* 1, 4-5 y 9.
110. *Ibid.* 1, 33-34.
111. MURRAY, Peter: *Arquitectura del Renacimiento*. Aguilar, Madrid 1972.
112. *Mateo* 28, 2; *Marcos* 16, 3-4; *Lucas* 24, 2; *Juan* 20, 1.
113. VVAA: *Firenze*, op cit. Puertas de Andrea Pisano y Lorenzo Ghiberti, pp 1.3 y ss.
114. Ver nota 69.
115. Ver nota 87.
116. ARPHE Y VILLAFañE, J. de: *Varia commensuración para la Escultura y Arquitectura*. Libro Quarto. Título Segundo. *De las piezas de Iglesia, y servicio del Culto Divino*. 1 *Andas*. 2 *Piezas de altar y pontificales*. 3 *Piezas de procesión*. 4 *Piezas de capilla*. Y 5 *Custodias de asiento y portátiles*. M. Escribano, Madrid 1773. Facsímil: Oviedo 1977.
117. VVAA: *Investigando los Bienes Arquitectónicos*. GARCÍA VALLDECABRES, J. y LÓPEZ GONZÁLEZ. C.: *La Fundación de San Juan del Hospital en la Ciudad de Valencia*. Ediciones Generales de la Construcción, Valencia 2005.
118. *Mateo* 16, 19.
119. VVAA: *El tesoro de la Palabra*, p 33. Real Colegio Seminario del Corpus Christi, Valencia 1998.
120. FLEIG, K.: op. cit. Iglesia de Vuoksenniska. Imatra. P 195 y ss.
121. ARNAU AMO, J.: Ver nota 92.
122. *Génesis* 28, 17.
123. MURRAY, P.: op. cit.
124. NORBERG-SCHULZ, C.: *Arquitectura Barroca*. 3 La iglesia: Sant'Andrea al Quirinale p. 115 y ss. y 122. 5 Difusión de la arquitectura barroca: España, Basílica de los Desamparados de Valencia p. 322 y ss y 343. Aguilar Madrid 1972.

125. *Mateo 17, 4; Marcos 9, 4; Lucas 9, 33.*
126. Ver nota 87.
127. *Génesis 12, 7-8.*
128. *Ibid.* 22, 1-14.
129. LLOYD, MÜLLER & MARTIN: *Arquitectura Mediterránea Prerromana.* El Partenón: p 281 y ss. Aguilar, Madrid 1973. WARD-PERKINS, John B.: *Arquitectura romana.* El Panteón: p 131 y ss. Aguilar, Madrid 1976. MANGO, Cyril: *Arquitectura bizantina.* Santa Sofía: p 101 y ss. Aguilar, Madrid 1975.
130. RYKWERT, Joseph: *La casa de Adán en el paraíso.* Gustavo Gili, Barcelona 1974.
131. *Mateo 21, 42; Marcos 12, 10; Lucas 20, 17; Efesios 2, 20.*
132. ZEVI, Bruno: op. cit. A. Perret: Notre Dame de Raincy p 128/9.
133. TANGE, K. et al.: op. cit.
134. FURUYAMA, Masao: *Tadao Ando.* Capilas de Agua y Luz: p 134-138. Gustavo Gili, Barcelona 1994.
135. RUSKIN, John: *Las Siete Lámparas de la Arquitectura.* Alta-Fulla, Barcelona 1987.
136. *Juan 1, 9.*
137. *Éxodo 20, 25.*
138. *Hebreos 13, 10.*
139. ARNAU AMO, J.: op. cit. Vol. I: *Vitruvio.* Los conceptos de la Arquitectura: p 113 y ss.
140. *Ibid.* El origen de los edificios: p 69 y ss. p 72.
141. *Éxodo 3, 5.*
142. Ver nota 135. Original inglés: *The Seven Lamps Of Architecture.* George Allen 1889.
143. ZEVI, B.: op. cit. Michelucci, *Chiesa dell'autostrada,* cerca de Florencia p 331.
144. *Éxodo 12, 11.*

Es conciso y profundo el estudio que hace el autor de las variables religiosas que le cuadran, a pesar de aquella contradicción que también él registra (esta inevitable tensión entre la intemperie y la arquitectura religiosa), al diseño del templo cristiano. Con sentido pedagógico -y filosófico- parte de los conceptos previos a toda habitación -espacio, volumen, masa...- para luego aplicarse con brillante racionalidad técnica y religiosa, a proponer relaciones entre lo fijo y lo incontenible, entre lo construible y la liturgia que lo habitará.

Accesible para profanos de uno y otro campo, el arquitectónico y el teológico, la obra que recomendamos con estas líneas, es un ejercicio, al que os invito, de contemplación e imaginación, que no otra cosa opera por debajo de los ritos, las palabras y los signos que hacen de los templos cristianos lugares de vida, esperanza y, ¡qué necesidad tenemos de ello...!, humanidad.

Francisco Javier Avilés Jiménez



Colegio Oficial de Arquitectos
de Castilla La Mancha **COACM**

ISBN 978-84-617-3446-7



9 788461 734467