

# Abstracción y Tipo. Herramientas para una nueva liturgia.

David García-Asenjo Llana  
DPA-ETSAM UPM

*“Los momentos más intensos de la historia de la arquitectura son aquellos en los que un nuevo tipo surge. Una de las tareas más difíciles con que un arquitecto puede encontrarse a lo largo de su carrera – por tanto una de aquellas que merece nuestra admiración – es la que se le plantea cuando un tipo conocido se abandona y hay que proponer, de manera inequívoca, uno nuevo. Cuando un nuevo tipo aparece, cuando el arquitecto es capaz de descubrir el juego de relaciones formales que produce una nueva categoría de edificios, es cuando su contribución alcanza el nivel de generalidad y de anonimato que caracteriza a la arquitectura como disciplina.”*

Rafael Moneo, “Sobre la noción de tipo” (1)

De Kirche a Ecclesiae. Del espacio procesional al templo asambleario.

Uno de los croquis que Alejandro de la Sota realizó para el proyecto de la parroquia de Nuestra Señora de la Coronación en Vitoria (1957), es un cuadrado que delimita de forma neutra un espacio articulado en torno a una asamblea orientada en cuartos de circunferencias concéntricas alrededor del altar. Ninguna referencia a las formas que la tradición asignaba a los templos. El espacio se ordena conforme a la importancia que se concede al altar y a la asamblea que lo rodea. El límite exterior es independiente de esta organización espacial. Queda definido un contenedor donde se desarrolla la celebración. Se empieza a proyectar desde la liturgia, sus requerimientos serán los que determinen la configuración del espacio. Desde los principios del Movimiento Litúrgico se potenció esta simbiosis entre arquitectura contemporánea y liturgia, ya que tenían muchos puntos en común: sencillez, vuelta a los orígenes, eliminación de lo superfluo. Se volvía a una liturgia en la que la atención se centra en el altar, y la asamblea se sitúa alrededor de ese centro de gravedad. Todo esto se encuentra en el croquis de De la Sota.

Pero los cambios introducidos en el Concilio Vaticano II, fueron más allá en la modificación de la organización del espacio de celebración.

Por tanto, los arquitectos se encuentran en una situación que viene provocada por la necesidad de encontrar los espacios que mejor se acomoden a las nuevas necesidades litúrgicas. A lo largo de su carrera, Miguel Fisac hizo esta búsqueda. De los espacios procesionales de Arcas Reales en Valladolid o la Coronación en Vitoria, pasando por los Dominicos en Alcobendas, llegó a Santa Ana de Moratalaz, donde formuló su teoría de que el espacio tenía que ser multifocal, que la celebración pasaba de la sede al ambón y de allí al altar. La atención de los fieles se desplazaba entre esos focos litúrgicos. El eje principal del espacio pasaba a ser el transversal, frente al longitudinal vinculado a la anterior liturgia.

Parroquia del Buen Pastor, Ponferrada. Un espacio activado por la luz

Ignacio Vicens retoma la teoría multifocal de Fisac (2). Defiende que el cuerpo doctrinal que

recoge las disposiciones litúrgicas es el instrumento que permite construir espacios cargados de significado, con distintos niveles de interpretación.

La Parroquia del Buen Pastor en Ponferrada (3) es de una abstracción extrema. No tiene referencias formales a la tradición. Los límites del recinto son neutros, el espacio es isótropo. Se propone un templo horizontal, de escasa altura, activado por la luz cenital que proporcionan ocho lucernarios, cada uno dedicado a un sacramento. El octavo se sitúa sobre la entrada, junto al campanario. La distinta orientación de los mismos permite que la luz adquiera diversos matices, así el espacio queda tensionado por las diferencias de intensidad de cada foco. A lo largo del día se puede percibir cómo cambia según el curso solar. La luz activa el espacio, reducidos los elementos formales al mínimo. (Fig.1)

La horizontalidad del espacio queda acentuada por la línea que divide en dos los paramentos verticales. Separa el zócalo oscuro, del mismo granito que el suelo, del revestimiento blanco que se prolonga hasta el techo y continúa en él. Se genera así una división simbólica entre tierra y cielo, oscuridad y luz. Los elementos litúrgicos (altar, ambón, sede, pila bautismal) están firmemente anclados al suelo, conectados con él. Ningún objeto supera esa línea divisoria, y sólo un crucifijo toca el techo, en el lucernario sobre el altar, símbolo de la ascensión. La dimensión vertical la define la altura del edificio, sino la conexión con el cielo que se establece a través de los lucernarios (4).

El templo tiene una planta central, el tipo de espacio que Vicens entiende que se adapta mejor a la liturgia emanada del Concilio. El presbiterio está situado en el centro, rodeado por la asamblea. Todos los elementos litúrgicos se sitúan en el plano del santuario sin interferir entre ellos. Cada uno es cualificado por la luz que recibe del lucernario que tiene encima. (5) (Fig.2) Destaca la presencia de la capilla del Santísimo. Sirve de fondo al presbiterio y se coloca a una cota superior. Así el Sagrario flota sobre la nave y está presente de forma constante, pero no interfiere con los elementos de la liturgia, es más interactúa con ellos.

El baptisterio se sitúa alineado con el sagrario, en un eje transversal al fondo del presbiterio, fuera del mismo pero contiguo. Se establecen así dos ejes fundamentales: el longitudinal que conecta el altar y el sagrario, y el transversal del sagrario y el baptisterio. El eje longitudinal sería también de simetría, pero la disposición de los lucernarios dota al espacio de una vibración propia de la arquitectura contemporánea. La diagonal que conecta la puerta de entrada, con el ambón, el altar, el crucifijo y la sede, evita la simetría. Esta alineación de elementos permite comprender la estructura interna de la celebración desde el mismo momento de ingreso al templo. Es así como la luz pasa a tener un sentido catequístico. Permite la celebración y la participación activa y destaca la importancia de cada momento de la misa.

Parroquia del Iesu, Donostia. El tipo como herramienta de proyecto.

Contrasta esta actitud con el modo de afrontar el proyecto de Rafael Moneo. En su artículo "Sobre la noción de tipo", hablaba de partir de los modelos arquitectónicos que se heredan del pasado, y actuar sobre ellos. Este reconocimiento es el punto de partida para la elaboración de una propuesta viva (6). En la iglesia del Iesu toma dos decisiones, en un principio arbitrarias: la planta cruciforme y la orientación del ábside hacia el Este (7). Esta decisión supone un compromiso con la historia, como lugar donde se asienta nuestra memoria y nos dota de formas simbólicas reconocibles. Pero no sólo con la historia, sino también con las artes. Tradicionalmente la iglesia ha contado con los mejores artistas de su tiempo. En este templo Moneo incorpora a estos artistas a la concepción arquitectónica. El edificio bebe de varias

fuentes: las iglesias de Lalibela, la tradición basilical, las esculturas de Chillida, las cajas metafísicas de Oteiza, o las instalaciones de James Turrell. Se puede explicar cada decisión del proyecto a partir de estas referencias, pero la obra adquiere una fuerza propia que nos habla de la capacidad de Moneo para dotar de profundidad a su arquitectura.

La iglesia del Iesu es un espacio despojado, pero cargado de significado. Moneo se apoya en la reinterpretación de la arquitectura religiosa que Alvaro Siza realiza en San Marco de Canaveses. Insiste en los atributos tradicionales de la arquitectura religiosa popular para transformarlos a través de la abstracción. El espacio longitudinal de San Marco se modifica al introducir el crucero a la altura del presbiterio. Se genera así una tensión entre el espacio longitudinal preconciliar y el central que se entiende más adecuado. A primera vista destaca la disposición tradicional. La dimensión longitudinal queda marcada por el profundo presbiterio y por la puerta principal (heredada de nuevo de Siza) alineada con éste (8). La luz de sur baña el fondo del presbiterio y destaca el retablo situado en ese muro. Pero se puede observar que el santuario está muy adelantado, lo que permite que sea rodeado, y funciona más bien como una planta centralizada. (Fig.3)

El templo se inscribe en un cuadrado que queda dividido en nueve sectores. Las esquinas se dedican a espacios de los distintos momentos litúrgicos: capilla bautismal, Reconciliación, Santísimo y sacristía. La asamblea y el presbiterio tienen forma de cruz distorsionada. Al extruir verticalmente esta planta se generan cuatro aristas que potencian el carácter vertical del espacio, y que pueden entenderse como la abstracción del crucero de una iglesia gótica. Moneo habla de la arquitectura gótica como la más asociada a la religión católica y como la más expresiva de las realizadas. Hace referencia a su verticalidad y a su luminosidad. La luz indirecta del Iesu tiene un cierto carácter gótico al iluminar todo el ambiente y generar un espacio de penumbra bajo la cruz suspendida. Sobre ella existe una luz a la que no podemos acceder. Las líneas verticales del crucero dirigen la mirada hacia esa cruz, siempre presente. Esta forma de iluminación, un lucernario lineal que recorre el perímetro de la planta y recorta un plano a contraluz, guarda relación con la obra de James Turrell (9). En su capilla cuáquera en Houston un rectángulo abierto en el techo permite ver el cielo. El contraste con la parte que queda a contraluz produce un efecto asombroso. Ese cielo enmarcado parece flotar sobre el espacio de contemplación. En el caso del Iesu, el efecto es el contrario, la cruz a contraluz flota sobre la nave mientras la luz resbala por los muros blancos. (Fig.4)

La concepción general del espacio es heredera de las Cajas Metafísicas de Oteiza, con esa concepción de planos que no conforman el espacio, sino que permiten que fluya a su alrededor (10). Todos los espacios se relacionan visualmente, a través de las aberturas que se practican en los muros. El presbiterio, y en especial al altar, se perciben desde todos los puntos de la iglesia. El acceso habitual al templo se sitúa en una de las esquinas del edificio. Se ingresa bajo el plano del coro, a un espacio de una altura baja. A través de la capilla bautismal ya se divisa el presbiterio. Pero los muros nos invitan a recorrer el templo desde el perímetro. Al acceder a la nave, se puede contemplar el vacío de gran altura, alineada la puerta principal con el presbiterio y el retablo al fondo del mismo. La distorsión de la planta, y la disposición asimétrica de los bancos rompen ese eje longitudinal y nos impiden permanecer estáticos. Si se sigue por el perímetro se produce la sorpresa de la gran altura de la capilla del Santísimo. 28 metros frente a los 21 metros de la nave principal. Y aquí destaca el gran lucernario de alabastro abierto al sur. Ilumina todo el espacio y lo tensa en diagonal.

Este lucernario tiene una gran relevancia en el proyecto. Al exterior se convierte en reclamo del edificio. Al iluminarse por la noche, su luz señala la presencia no sólo del templo sino de la

reserva eucarística de su interior. La vela que acompaña al sagrario, réplica a escala del templo (de nuevo un juego de escalas entre continente y contenido), se magnifica y traspasa los límites de la capilla hacia todo el barrio.

Pese a estar construido desde la tradición, se retuerce el trazado clásico del templo para conseguir un espacio moderno, y sin que aparentemente sea la liturgia un elemento central en el diseño del templo, su análisis nos permite observar lo adecuado de su disposición a las necesidades de la celebración.

En estas líneas se han mostrado dos aproximaciones a la forma de proyectar un espacio sacro, aparentemente distantes, pero que consiguen soluciones con muchos puntos en común. Se plantea una contraposición entre un espacio orientado y espacio aparentemente indeterminado. Entre hacer expreso el conocimiento de la liturgia y el conocimiento de la tradición.

## Notas

(1) Rafael Moneo. "On Typolgy" en *Oppositions 13*, 1978 (versión en español: "Sobre el concepto de tipo en Arquitectura" en AAVV, *Sobre el concepto de tipo en Arquitectura, Composición II*, Departamento de Publicaciones de Alumnos ETSA de Madrid, 1982, 187-211)

(2) "...las estructuras postconciliares deben ser pluridireccionales, con puntos diversos de atención y ámbitos diferenciados. Son espacios complejos, que incluyen lo colectivo y lo personal, donde la simetría cede ante la euritmia, la convergencia ante el policentrismo, la disposición contemplativa estática ante la participativa dinámica."

Ignacio Vicens. "La espada y la llana" en *Vicens + Ramos. 20 años*, 2007 Valencia: Editorial Pencil 413-416

(3) La diócesis de Astorga había convocado un concurso, y pese al interés de los proyectos premiados, se optó por obviar el resultado y encargar el templo a este equipo, que ya había realizado varios ejemplos significativos.

(4) En el proyecto original los lucernarios eran de distintos colores, de modo que ofrecían un "mosaico de luz". Esta propuesta recordaba en cierto modo a la capilla de St Ignatius en Seattle de Steven Holl. Siete botellas de luz en una caja. Pero el proyecto ha mejorado al no utilizar el color, es más radical y potente. Allí donde la capilla de Holl se convierte en un espacio táctil, en el que la luz, los materiales, la formas cóncavas, incluso las fragancias, se funden al aprovechar las reducidas dimensiones, en Poferrada, mucho más grande, hubiera restado claridad al conjunto.

(5) La versión construida potencia esta independencia, ya que aumentó el tamaño del presbiterio frente a la versión de proyecto.

(6) "Desde este punto de vista el tipo deja de ser el "mecanismo rígido" que inmoviliza la arquitectura, y se convierte tanto en el medio necesario tanto para negar el pasado como para anticipar el futuro."

Rafael Moneo. "On Typolgy" en *Oppositions 13*, 1978

(7) "Creo que algunos arquitectos que hablan de su obra como si estuviera dictada por la necesidad, exageran. Para mí, en el origen siempre existe un momento de aletoriedad, un componente de libertad en la elección de la forma que no está determinado por ninguna circunstancia, exterior a la propia obra. (...) Vas tomando ciertas decisiones formales - arbitrarias - que son las que te permiten avanzar en el proceso de diseño y crear las directrices apropiadas para construir."

Ignacio Borrego, Néstor Montenegro y Lina Toro. Una conversación con Rafael Moneo. en *Rafael Moneo. Porfolio Internacional. 1985-2012*, 2013. Madrid: La Fábrica, 273

(8) Incluso en la primera primera versión del proyecto se había dispuesto el coro a los pies de la nave, junto a la entrada.

(9) En una entrevista con Rafael Moneo, el propio arquitecto señala esta referencia. Colaboró con Turrell en el Museo de Bellas Artes de Houston. Allí se encargó del pasadizo que conecta el edificio de Audrey Jones Beck con el Brown Pavilion de Mies van der Rohe. Entrevista del autor a Rafael Moneo en su estudio, el 17 de enero de 2013.

(10) "En consecuencia, las cajas metafísicas no son el "lugar donde la escultura – espacio – vacío se guardan. Es decir, que las planchas metálicas que vemos no forman parte de la escultura, sino que designan su lugar en sentido aristotélico."

Pedro Manterola. La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación, en *Oteiza - Moneo : Pabellón de Navarra, Exposición Universal de Sevilla, 1992*. Pamplona : Caja Municipal

## Figuras

Fig. 1. Parroquia del Buen Pastor. Ponferrada. Planta.

Fig. 2. Parroquia del Buen Pastor. Ponferrada. Interior de la nave.

Fig . 3. Parroquia del Iesu. Donostia. Planta

Fig . 4. Parroquia del Iesu. Donostia. Interior de la nave.

## Bibliografía

Borrego, Ignacio; Montenegro, Néstor; Toro, Lina. 2013. Una conversación con Rafael Moneo. En Rafael Moneo. Porfolio Internacional. 1985-2012. Madrid: La Fábrica, 273

Manterola, Pedro. 1992. La escultura de Jorge Oteiza. Una interpretación. En Oteiza - Moneo : Pabellón de Navarra, Exposición Universal de Sevilla. Pamplona : Caja Municipal

Moneo, Rafael. On Typolgy. en Oppositions 13, 1978 (version en español: "Sobre el concepto de tipo en Arquitectura" en AAVV, Sobre el concepto de tipo en Arquitectura, Composición II, Departamento de Publicaciones de Alumnos ETSA de Madrid, 187-211

Vicens, Ignacio. 2007. La espada y la llana. En Vicens + Ramos. 20 años, Valencia: Editorial Pencil 413-416