

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

CONSIDERACIONES SOBRE LA ARQUITECTURA RELIGIOSA CONTEMPORÁNEA

DISCURSO

PRONUNCIADO POR EL

ILMO. SR. D. FRANCISCO JUAN MARTÍNEZ ROJAS

EN SU RECEPCIÓN ACADÉMICA

Y

CONTESTACIÓN

DEL

ILMO. SR. D. MIGUEL VIRIBAY ABAD

ACTO CELEBRADO EN EL PARANINFO DE LA FACULTAD DE
DERECHO EL DÍA VEINTINUEVE DE OCTUBRE



GRANADA

MMXIV

DISCURSO
DEL
ILMO. SR. D. FRANCISCO JUAN MARTÍNEZ ROJAS

CONSIDERACIONES SOBRE LA
ARQUITECTURA RELIGIOSA
CONTEMPORÁNEA

Señor Director,
Señores Académicos,
Señoras y Señores:

NO PUEDO OCULTAR en estos momentos un consciente y obligado sentimiento de gratitud al dirigirme a todos ustedes en este discurso que hace efectiva mi recepción en la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, de Granada. Este sentimiento de gratitud nace de la notable desproporción entre mis escasas cualidades personales e intelectuales y la gran benevolencia que hacia mi persona ha manifestado esta docta Corporación, al incorporarme generosamente como uno de sus Académicos de Número. Por ello, Señores Académicos, gracias infinitas, que hago extensivas a todos los aquí presentes por su participación en este solemne acto.

Y como el agradecimiento es la memoria del corazón, no puedo dejar de manifestar mi más rendida gratitud y mi reconocimiento más sincero a los Ilustrísimos Señores Académicos D. Joaquín Casado de Amezúa Vázquez, D. Jesús María García Calderón y D. Miguel Viribay Abad por presentar y avalar mi más que modesta candidatura para formar parte de esta Real Academia de Bellas Artes. Al último de los mencionados, D. Miguel Viribay Abad, compañero asimismo de trabajos y proyectos en el Instituto de Estudios Giennenses, deseo manifestarle también mi reconocimiento por la

amabilidad que ha tenido al aceptar acompañarme en este acto contestando a mi Discurso. Es una prueba más de la generosa magnanimidad que siempre me ha manifestado, a la que nunca lograré corresponder como bien se merece.

Me identifico con mucha frecuencia con un sentimiento que experimentaba San Agustín cuando hablaba o escribía, y que reflejó magistralmente en su obra *De catechizandis rudibus* al afirmar:

“Casi siempre me desagrada lo que digo. Aspiro a otro lenguaje mejor, del cual gozo en mi interior, antes de empezar a explicarlo con sonidos y palabras; y como resultan vanos mis esfuerzos, me entristezco de ver que no pueda la lengua expresar lo que siente el corazón. Todo lo que yo entiendo quisiera que lo entendiera el que me oye, y me duelo de ver que no soy capaz de conseguirlo”¹.

Con la esperanza de hacerles comprender lo que yo entiendo, y con la intención de ser capaz de conseguirlo, les ofrezco mis *Consideraciones sobre la arquitectura religiosa contemporánea*.

Un hoy incierto

En 1934, el poeta anglo-norteamericano Thomas Stearns Eliot escribió una serie de conocidos poemas a los que tituló *Coros de la piedra*. Se trataba de un trabajo de encargo, que Eliot había recibido de la Iglesia anglicana, para publicitar una campaña de construcción de iglesias en el extrarradio de Londres. Los versos del *Primer Coro de la Piedra* evidenciaban la mentalidad de la época, para la que los nuevos templos constituían una realidad superflua y fácilmente prescindible. En realidad, lo que Eliot reconocía no era sino la indiferencia de gran parte del mundo contemporáneo hacia la Iglesia, hacia el hecho religioso. Escribía Eliot en el citado *Primer coro*: “Viajé a Londres, a la City... Allí me dijeron: Tenemos demasiadas iglesias y demasiado pocas tabernas. Allí me dijeron: que se jubilen los vicarios. Los hombres no necesitan

1 S. AGUSTÍN, “De catechizandis rudibus”, II, 3. *Patrologia Latina*, vol. 40. Paris, 1865, col. 311: “*Nam et mihi prope semper sermo meus displicet. Melioris enim avidus sum, quo saepe fruor interius, ante quam eum explicare verbis sonantibus coepero: quod ubi minus quam mihi notus est evaluero, contristor linguam meam cordi meo non potuisse sufficere. Totum enim quod intelligo, volo ut qui me audit intelligat; et sentio me non ita loqui, ut hoc efficiam*”.

la Iglesia en el sitio donde trabajan... Ya la Iglesia no parece que la necesiten en el campo ni en los arrabales”².

Y casi al final del *Séptimo coro*, el poeta se preguntaba: “¿Ha fallado la Iglesia a la humanidad, o la humanidad ha fallado a la Iglesia? / Cuando a la Iglesia ni se la considera ya, ni se oponen siquiera a ella, y los hombres han olvidado a todos los dioses excepto la Usura, la Lujuria y el Poder”³.

A estos versos, que D. Luigi Giussani definió como la conciencia de la Iglesia en el mundo moderno, podrían añadirse más testimonios literarios contemporáneos sobre la visión que la sociedad moderna tenía de la Iglesia en general, y de los templos en particular, visión alimentada en gran parte por la secularización creciente que ha moldeado –y moldea– el pensamiento actual y la *Weltanschauung*, que diría Romano Guardini, es decir, la cosmovisión dominante en la contemporaneidad. Sin ánimo de ser prolijo, podría aducir numerosos ejemplos. En 1991, Luis Racionero escribía en el diario ABC: “El arquitecto moderno no puede construir una iglesia, porque para enfrentar el problema de expresar una creencia, no tiene herramientas, ni símbolos, ni, en general, simpatía hacia el tema”.

Esa poca o escasa simpatía hacia la arquitectura religiosa de la que habla Racionero se detecta también en la bibliografía actual sobre arquitectura. Por ejemplo, la colección *Architecture now*, de la prestigiosa editorial Taschen, está compuesta por diversas monografías dedicadas a *greens*, restaurantes y bares, museos, tiendas... pero no dedica ningún volumen a iglesias. Como si en la arquitectura contemporánea los templos fuesen unas construcciones irrelevantes. Lo que no significa que no exista producción editorial sobre arquitectura religiosa o sacra. La hay. Pero como ensimismada y recluida en los ámbitos editoriales eclesiásticos.

Ya Demóstenes afirmaba: “Ay de aquella ciudad que no encuentra sitio para el templo”. Se podría transliterar metafóricamente el aforismo anterior para expresar el desasosiego que produce ver la escasa presencia de la arquitectura

2 ELIOT, Thomas Stearns. *Poesías reunidas 1909-1962*. Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 169-170.

3 *Ibidem*, p. 183.

religiosa en la producción bibliográfica contemporánea, en la que el templo, como afirmaba el sabio griego, parece no encontrar sitio.

Constatando que el análisis crítico de la construcción religiosa en la arquitectura moderna y contemporánea es un tema a menudo ignorado en la mayoría de las escuelas de arquitectura, en el año 2007, la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Yale organizó un simposio interdisciplinar sobre el tema *Construyendo lo Inefable*, en el que participaron arquitectos, teólogos, filósofos e historiadores, con la intención de examinar el corpus de la arquitectura contemporánea religiosa y las actitudes culturales que le han dado forma.

Muchos de los participantes señalaron que el tema de la arquitectura religiosa, sobre todo en la historiografía de la arquitectura del siglo XX, ha sido injustamente ignorado. De hecho, algunos de los principales arquitectos-investigadores afirmaron que, en comparación con las centurias anteriores, el siglo XX carecía de una tradición convincente en materia de construcciones religiosas, lo que probablemente explicaría por qué la arquitectura sacra moderna no ha alcanzado en el seno de las escuelas profesionales el estatus de tema digno y adecuado para una profunda investigación histórica y crítica.

Pero frente a esa realidad, no se puede dejar de reconocer en contra de lo afirmado por Luis Racionero, que la mayoría de los grandes arquitectos modernos, de hecho, muestran un interés real y una notable sensibilidad hacia la construcción de la obra religiosa. Aunque el edificio sacro ha sido quizás el tipo arquitectónico más problemático del siglo XX, nunca ha dejado de cuestionar al arquitecto y atraer su atención.

Evolución histórica a partir de la modernidad

En su ya clásica obra *La revolución del arte moderno*, Hans Sedlmayr señala los cuatro caminos o características que, en su opinión, dieron origen y definen el arte contemporáneo a partir de comienzos del s. XX: el constructivismo, el arte abstracto, el surrealismo y el expresionismo. De los cuatro, los dos primeros afectaron directamente a la evolución de la arquitectura. El afán de pureza, uno de los fenómenos primarios de la revolución del arte moderno, se manifestó en la arquitectura en la eliminación de lo pictórico y de la ornamentación, mientras que el segundo camino cautivó al arte de la edificación con la reducción de la realidad a formas geométricas puras, mientras que la

fascinación por la geometría generó la construcción técnica en el ámbito del juego estético entre los elementos constructivos y pictóricos⁴.

Esta situación novedosa del arte en general, y de la arquitectura en particular, era consecuencia de la evolución de las formas artísticas occidentales, que el historiador del arte ya citado resume en cuatro estadios:

1) En el primer milenio, el arte estuvo al servicio del templo y de la liturgia⁵. En este primer período de la era cristiana se produjo una globalización religioso-eclesial: Iglesia y sociedad se fundieron en una única realidad socioreligiosa y política. Por ello, en esta época, la estética y el arte estuvieron estrechamente ligados a la religión, al templo, a la liturgia. En el pensamiento, dominaba una visión que reducía toda la realidad al Uno, Dios. Por otro lado, una visión teocéntrica estaba presente en todos los ámbitos de la vida. De ahí que el arte de este período sea casi absolutamente religioso en todas sus manifestaciones.

2) A partir del giro que imprimieron los cistercienses, y posteriormente los franciscanos, al arte, el Dios mayestático del primer milenio se acercó al hombre, a través de la sagrada humanidad de Cristo. Así, se complementó la visión artística del primer milenio según un esquema que perdurará hasta el *Quattrocento*. El arte sigue al servicio de la fe, pero a lo divino se llega desde lo humano.

3) Con el Renacimiento, el arte sale del santuario, ya que se pasa de un teocentrismo absoluto a una nueva cosmovisión, que gira alrededor del antropocentrismo, tal y como propugna el humanismo a partir del s. XV. Así, el arte se independiza de lo religioso de manera parcial. A partir de entonces, incluso en el arte religioso, dominó una estética que se basaba en referencias a la época clásica del humanismo precristiano, los siglos de esplendor de Grecia y Roma. Es el re-nacimiento de los valores clásicos, tras siglos de arte propio de bárbaros (gótico).

4 SEDLMAYR, Hans. *La revolución del arte moderno*. Barcelona, Acatilado, 2008. Sedlmayr desgrana de nuevo los cuatro caminos o características del arte moderno en *La rivoluzione dell'arte moderna. Memorandum sull'arte ecclesiastica cattolica*. Siena, Cantagalli, 2006, pp. 25-116. Cf. igualmente CONDERANA, José Alberto. *Cristianismo y arte contemporáneo*. Madrid, Facultad de Teología San Dámaso, 2009.

5 Sobre las relaciones entre arquitectura y liturgia a lo largo de la historia, cf. BOUYER, Louis. *Architettura e liturgia*. Magnano, Qiqajon, 2007.

4) A partir del s. XVIII, y coincidiendo con la caída del Antiguo Régimen, el arte, emancipado de la tutela eclesiástica, se convierte en contestación hasta nuestros días. El triunfo del racionalismo y el empirismo en la edad moderna supuso como reacción que el arte buscara también zafarse de esa racionalidad asfixiante. Es el triunfo del subjetivismo más absoluto, que elimina cualquier objetividad que pudiera tener el arte como lenguaje de comunicación. El valor del símbolo se pierde, su poder de comunicación evanesce. Entonces, el arte necesita “ser explicado” para poder ser comprendido, y no totalmente, ya que siempre es más la expresión de una experiencia particular y subjetiva del autor que el comunicar una realidad que afecta a todos los seres humanos. Desde el punto de vista artístico, los iconos clásicos del arte religioso se utilizan de manera provocadora o simplemente como objetos que forman parte de la cotidianidad, pero no son caminos de trascendencia⁶. Mientras tanto, el arte religioso se atrincheró en modelos tradicionales, que se repiten hasta la saciedad, y que progresivamente adquieren un tono más “kitsch”⁷.

Es en este cuarto período cuando se produce la ruptura entre evangelio y cultura, entre fe y arte, ruptura a la que Pablo VI definía como el “drama de nuestro tiempo”⁸. De ahí que la Iglesia haya intentado salvar el abismo que la separa de la cultura y el arte modernos, consciente de la necesidad de diálogo con ellos, como depositaria de un rico patrimonio cultural, que no puede quedar circunscrito a frutos logrados en siglos anteriores, sino que debe intentar entablar una relación recíprocamente fecunda, para que también la estética moderna, más allá de la jungla de “ismos” en que a veces se diluye, siga pudiendo hacer visible lo invisible, como hizo en centurias anteriores.

En ese panorama general, como certeramente señala Natale Benazzi, la arquitectura religiosa penetró en la contemporaneidad a partir de dos grandes cuestiones: qué sentido tiene el templo para un cristianismo que significa, por

6 Cf. el análisis que del arte moderno occidental como “sophía” profana, lleva a cabo desde la perspectiva ortodoxa, Paul Evdokimov, en su obra *La vita spirituale nella città*. Magnano, Qiqajon, 2011, pp. 193-212.

7 SEDLMAYR, Hans. *Perdita del centro. Le arti figurative dei secoli XIX e XX come sintomo e simbolo di un'epoca*. Roma, Borla, 1983, pp. 282-297 pássim.

8 PABLO VI. Exhortación apostólica *Evangelii nuntiandi*, n. 20: “La ruptura entre Evangelio y cultura es, sin duda alguna, el drama de nuestro tiempo, como lo fue también en otras épocas”.

sí, el fin del templo al menos en el sentido antiguo; y qué relación existe entre una liturgia que pretende convertirse en guía de la idea arquitectónica –la iglesia es edificio para el pueblo que ora– y el arquitecto, para quien la relación entre el proyecto, la funcionalidad litúrgica y la belleza estructural debe situarse en el mismo plano⁹.

A lo largo del s. XIX, se puso en evidencia que la arquitectura eclesiástica no estaba en condiciones de responder satisfactoriamente a las dos anteriores cuestiones produciendo un nuevo tipo de edificio que fuese expresión espacial y estética de la interacción entre los ámbitos terrestre y celeste¹⁰, como sí había hecho en tiempos pretéritos, desde los primeros siglos del cristianismo hasta el Renacimiento¹¹. Como consecuencia, se buscó de modo indeciso cómo llenar ese vacío constructivo y estético. Y esa búsqueda se limitó, en un primer mo-

9 BENAZZI, Natale (ed.). *Arte e teología. Dire e fare bellezza nella Chiesa. Un'antologia su estetica, architettura, arti figurative, música e arredo sacro*. Bologna, Edizioni Dehoniane, 2003, p. 247.

10 Acertadamente señala Christian Norberg-Schulz que la historia de la arquitectura eclesiástica es en gran medida la historia de las diversas interpretaciones de la interacción de esos dos ámbitos, el terreno y el celeste, que se unen en el templo; *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo XX*. Barcelona, Editorial Reverté, 2005, p. 139.

11 NORBERG SCHULZ, Thorvald Christian. *Intentions in Architecture*. Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1997, p. 124, afirma que el simbolismo es un elemento imprescindible en la historia del arte, una constante que afecta a casi todas las épocas. Así se comprueba en los edificios del Imperio romano, como el palacio de Diocleciano en Split o el Panteón de Roma. Y afirma: “La Iglesia cristiana tomó mucho del simbolismo romano, y desarrolló una simbolización directa comprensiva de los objetos religiosos”. Así, se puede poner en relación la forma de las iglesias paleocristianas con el Aula del Palacio Imperial, en las que el altar situado en el ábside sustituye al trono del emperador (cf. DYGGVE, Ejnar. *Aula Sancta – Aula Sacra: iagttagelser og slutninger fra et palads ved Adria fra Gotervældets tid*. Copenhague, København Gads, 1959). Por su parte, Hans Sedlmayr sostiene que las basílicas paleocristianas representan a la Jerusalén celeste en la forma de una ciudad de la antigüedad. La fachada es la puerta de la ciudad; la nave y el transepto son las calles principales, el cardo y el decumano, y el ábside con el trono de Cristo –el altar– es el aula imperial (*Architektur als abbildende Kunst*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, 1948, p. 5). En la catedral gótica el simbolismo alcanza un clímax. Mientras que la primitiva basílica cristiana toma el carácter urbano de la ciudad celestial como su punto de partida, la catedral elige el aspecto celestial. Para el hombre medieval, la catedral era el cielo en la tierra; entrando en ella se entraba en el cielo. La amplia vidriera situada sobre la entrada es oscura cuando se la contempla desde el exterior, pero irradia luz celestial cuando uno entra en la iglesia. Honorio de Autún escribe: “El templo que el pueblo construye en paz en su patria terrena, simboliza el templo de gloria construido

mento, a explorar de nuevo las aportaciones de la arquitectura paleocristiana, bizantina, románica, gótica y renacentista, que, retomadas con el antecedente “neo”, no lograban expresar la finalidad primordial del templo con los nuevos lenguajes constructivos y artísticos que se iban imponiendo.

Pero el contexto de la primera mitad del Ochocientos, la época de la Santa Alianza posrevolucionaria que interpretaba el medievo como modélica edad de oro, hizo que el goticismo arquitectónico se impusiera sobre los demás lenguajes constructivos hasta casi convertirse en el único modelo válido para construir edificios sacros. En 1815 apareció el panfleto, *La nueva iglesia*, cuya difusión se unió al proyecto de Karl Friedrich Schinkel para construir una catedral nacional alemana en estilo gótico, el mismo al que se recurrió fielmente a partir de 1842 para afrontar la última fase de construcción de la catedral de Colonia¹². No deja de ser significativo que esa cuasioficialidad del neogótico en la arquitectura religiosa encontrase reflejo hasta en la misma normativa eclesiástica, como ocurrió en el concilio provincial de Colonia de 1860, que afirmó que el estilo arquitectónico de un templo no podía ser el mismo que se usaba en la construcción de un inmueble destinado a usos profanos¹³.

Pocos espíritus cultivados se vieron libres del influjo totalizador que el neogótico ejerció sobre la arquitectura religiosa en el XIX, como Fernando Cos-Gayón, quien en 1862 visitó la catedral de Jaén formando parte del cortejo que acompañaba a la reina Isabel II, y un año después escribía:

con piedras vivas en la Jerusalén celestial, en la cual la Iglesia exulta en paz perenne” (citado en BENAZZI, Natale (ed.). *Arte e spiritualità. Parlare allo spirito e creare arte. Un’antologia su percorsi di fede e di creazione artistica*. Bologna, Edizioni Dehoniane, 2004, p. 13. Sobre la simbología del templo medieval se puede consultar también el clásico tratado de DURANDO, Guillermo. *Rationale divinatorum officiorum*. Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2001). La arquitectura del Renacimiento se basa también en ideas simbólicas.

12 SEDLMAYR. *Perdita del centro*, pp. 23-26 pássim.

13 MANSI, Joannes Dominicus (ed.). *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*. T. 48. Paris, Hubert Welter, 1915, cols. 159-161. Cap. XXX: *De ecclesiis et spellectilibus sacris*: “*Quare mandamus et statuimus, ut ubicunque de nova ecclesia construenda agitur vel de parte iam constructae reparanda, parochi ante omnia praesulis habeant, ut aedificium, quod intenditur, stilo, forma et structura fini suo respondeat et sit in omnibus ecclesia catholica. Aliam enim formam pulchrumque stilum requirunt iustitiae palatia, emporia, teatra et id genus aedificia, et aliam longeque universam formam templum Dei vivi, in quo omnia ad excitandam et nutriendam pietatem adaptata se oportet*”.

“Solamente el exclusivismo sistemático de algunos críticos que forman deliberado propósito de no considerar propias para el culto divino sino las obras de la arquitectura gótica, puede negar su gran belleza a la catedral de Jaén. Sólo quien penetre en este templo con la preocupación de que el espíritu no puede ser estimulado a orar sino por la luz que, atravesando vidrios de colores, compacta desigualmente el espacio con las sombras en bóvedas altísimas, dejará de sentir la influencia de aquella noble majestad, de aquella grandiosa sencillez impresas en esta obra por los diseños de Andrés de Vandelvira, que con ella inmortalizó su nombre”¹⁴.

Sin embargo, ese monopolio neogótico sobre la arquitectura sacra pronto empezó a manifestar signos de agotamiento, porque la renovación espiritual que perseguía, igual que el de la filosofía y teología neoescolásticas, fracasó al no alcanzar los objetivos que se había propuesto. Y ello se debió, en opinión de Sedlmayr, a que la renovación de la arquitectura gótica no fue acompañada por la evolución de su iconografía. Las pinturas de esta época carecen teológicamente de espíritu innovador; en la mayoría de las ocasiones, no son más que ejercicios de subjetivismo, sin relación entre sí. No se consiguió, ni siquiera, crear una imagen de culto que fuese válida. En definitiva, el elemento religioso del neogótico no es sacramental y místico, sino únicamente poético, en el mejor de los casos. No es orgánico, sino que aparece como una simple involución ideológica prestada por un pasado que poco o nada tenía ya que ver con la realidad que se vivía en la era de la industrialización y el desarrollo de la técnica¹⁵.

BUSCANDO NUEVOS MODELOS

Por todo ello, no extraña que, ya en 1918, Romano Guardini escribiese en una de sus obras más conocidas, *El espíritu de la liturgia*, las siguientes palabras: “¿Cuál es la razón de que ante un templo helénico experimentemos más vivamente la sensación de estilo que ante la maravilla de una catedral gótica? Ambas creaciones llevan el sello, la huella de una poderosa fuerza

14 COS-GAYÓN, Fernando. *Crónica del viaje de sus Majestades y Altezas reales a Andalucía y Murcia en septiembre y octubre de 1862*. Madrid, Imprenta Nacional, 1863, pp. 223-224.

15 SEDLMAYR. *Perdita del centro*, p. 26.

expresiva y hablan, cada una en su género, con la misma elocuencia: ambas a dos son la expresión acabada de una forma concreta de modo de concebir y aprisionar el espacio; cada una revela la originalidad de un pueblo; pero, a la vez, nos descubren y denuncian profundas y vastas perspectivas del alma humana y de la concepción del mundo y de la vida. Cada una de ellas, por consiguiente, posee la doble condición, particular y general, que caracteriza al estilo. Y, sin embargo, ante el templo de Pesto experimentamos una sensación de estilo mucho más fuerte y avasalladora que ante la Catedral de Colonia...”¹⁶.

Era cuestión de estilos, en opinión de Guardini. Pero entendiendo el estilo no como la expresión del espíritu de una época, de un sentimiento o de una visión del mundo, sino más bien desde la perspectiva de Wladimir Weidlé, para quien “el estilo no es una noción general que sirva para clasificar de acuerdo con rasgos formales, sino el nombre de una verdadera fuerza espiritual que obra en la historia... Ahora bien, ¿de dónde viene esta fuerza? No puede venir más que de un campo: el campo religioso”¹⁷.

El neogótico manifiesta una ruptura de la fe con la cultura moderna, unida a un agotamiento espiritual que únicamente podía ser superado con una vuelta a las fuentes de la experiencia religiosa y un nuevo planteamiento de la situación de la Iglesia en el mundo, que superase la psicosis de asedio con que desde la caída del Antiguo Régimen se vivía la fe en Europa. Sólo con el concilio Vaticano II y los diversos movimientos precursores que precedieron su celebración se pondrían las bases para superar esa fractura¹⁸. Mientras tanto, habría que realizar intentos por buscar un nuevo lenguaje arquitectónico para los espacios litúrgicos.

Por ello, no es extraño que se produjesen tímidos intentos de innovación de la arquitectura religiosa que iban parejos no tanto a una nueva estética sino más

16 GUARDINI, Romano. *El espíritu de la liturgia*. Barcelona, Editorial Araluce, 1962, pp. 106-107.

17 WIEDLÉ, Wladimir. “Über die Kunstgeschichtlichen Begriffe ‘Stil’ und ‘Sprache’”. En OETTINGER, Karl – RASSEM, Mohammed (eds.). *Festschrift für Hans Sedlmayr*. München, C. H. Beck, 1962, pp. 113-115. Cf. HADJINICOLAU, Nicos. *Historia del Arte y Lucha de Clases*. México, Siglo XXI, 2005, p. 91.

18 DIANICH, Severino. *La Chiesa e le sue chiese. Teologia e architettura*. Cinisello Balsamo, San Paolo, 2008, pp. 165-167.

bien a la modernización de los sistemas de construcción. En 1894, Anatole de Baudot empezó a trabajar de forma experimental en una iglesia que tendría un esqueleto de hormigón armado encerrado por fachadas delgadas: Saint-Jean de Montmartre, en París, construida aún con un cierto regusto neogótico¹⁹. Hacia 1900, el hormigón armado se había convertido en una técnica casi obligatoria, y en adelante su evolución se centraría principalmente en su escala de aplicación en la investigación de sus posibilidades como elemento expresivo²⁰. Otro caso de innovación constructiva, liberada ya más del corsé estético neogotizante, es la iglesia de Notre-Dame du Raincy, en París, construida en el espacio récord de trece meses (1922-1924), y considerada por algunos como la primera obra maestra de la arquitectura construida con hormigón armado en el mundo. Este singular edificio mantiene la planta típica de las iglesias basilicales, con cuatro líneas de pilares que dividen su anchura en una nave central y dos laterales. La estructura del techo refuerza este orden tripartito. El techo abovedado que recorre toda la longitud de la nave central descansa en nervios transversales ocultos, con el canto invertido, mientras que las bóvedas cortas de las naves laterales están orientadas en dirección perpendicular²¹. Este edificio demostró que se podían construir espacios amplios y luminosos con recursos económicos limitados. Como señala Fernández Cobián, la arquitectura religiosa no se hallaba demasiado lejos de la vanguardia, aunque en algunos países, como España, salvo el singular caso de Antoni Gaudí, pocos ejemplos más podrían aducirse²².

En el período de entreguerras se construyeron otras iglesias inspiradas en el mismo criterio de modernidad, en Francia, Suiza y Alemania, aunque

19 GIEDION, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Barcelona, Editorial Reverté, 2009, p. 334.

20 FERNÁNDEZ COBIÁN, Esteban. *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea*, A Coruña, Universidade da Coruña, 2000, p. 101.

21 CHARLESON, Andrew. *La estructura como arquitectura: formas, detalles y simbolismo*. Barcelona, Editorial Reverté, 2007, pp. 144-145. Cf. HARLANDER, Christa. *Der Bau der Notre Dame Du Raincy von Auguste Perret*. München, Grin Verlag, 2007.

22 FERNÁNDEZ COBIÁN, Esteban. "La arquitectura religiosa del siglo XX en España". En CORRAL, Carlos (ed.). *La urbanística del culto. Libro homenaje al Prof. Dr. José M^o Urteaga Embil*. Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, 2004, pp. 184-185.

todavía deudoras de excesivas referencias a los modelos tradicionales²³. Hasta que el movimiento litúrgico anterior al concilio Vaticano II no se fue desarrollando, no se produjo una auténtica renovación de la arquitectura sacra. En uno de los epicentros de este movimiento, Alemania, que contaba con centros de innovación litúrgica tan importantes como las abadías de Beuron y Maria Laach, durante la década de los años 30 del siglo pasado se crearon varias asociaciones con el fin de estudiar los principios de una arquitectura sacra más conforme a los nuevos tiempos, subrayando al mismo tiempo la importancia de la comunidad celebrante y la función litúrgica como fin último de la llamada *arquitectura sacra*²⁴.

Sin ánimo de ser prolijos, se podrían citar también como modelos innovadores los proyectos de Dominikus Böhm (1880-1955), autor de iglesias como la de Maguncia-Bischofheim (1926), San Engelberto de Colonia-Riehl (1930) y San José en Hindenburg. Su concepto de arquitectura toma su fuerza en el pensamiento reformador de la liturgia católica. La arquitectura sacra adquiere desde entonces una expresión nueva y moderna. Los edificios de Böhm son monumentales, a la vez figurativos y plásticos, su estructura está determinada por formas geométricas simples. Su estilo se inspira en los edificios del principio de la época románica²⁵. Se podrían citar también las ricas aportaciones de Clemens Holzmeister (1886-1983), Emil Stefann (1899-1968), y, sobre todo, Rudolf Schwarz (1899-1961), considerado por algunos historiadores como quizás el mejor arquitecto eclesiástico del siglo XX²⁶. La devastación material producida durante la Segunda Guerra Mundial provocó en el inmediato período posbélico la edificación y reconstrucción de un gran número de templos en Centroeuropa, que sirvieron como expresión de nuevos modelos de arquitectura

23 SANSON, Virginio. *Architettura sacra nel novecento. Esperienza, ricerche e dibattiti*. Padova, Edizioni Messaggero, 2008, pp. 11-28.

24 PLAZAOLA, Juan. *La Chiesa e l'arte*. Milano, Jaca Book, 1998, pp. 56-57.

25 MIDANT, Jean Paul (dir.). *Diccionario Akal de la Arquitectura del siglo XX*. Madrid, Akal, 2004, p. 130. Para Italia se puede consultar la obra de SANTI, Giancarlo. *Nuove chiese italiane (1861-2010). Sette lexioni*. Milano, Vita e Pensiero, 2011.

26 La afirmación es de PFEIFFER, Heinrich. "Il sacro como fundamento della bellezza". En *L'arte a servizio della liturgia: una sfida litúrgica e pastorale. Atti della IV Giornata di studio nell'anniversario della "Sacrosanctum Concilium"*. Città del Vaticano, Libreria Editrice

religiosa. Sólo en la archidiócesis de Colonia, por ejemplo, entre 1945 y 1955 se construyeron ex novo o se reestructuraron 367 lugares de culto²⁷.

Junto con las innovaciones en las técnicas constructivas, fue decisiva para un nuevo planteamiento de la arquitectura sacra la actuación de personalidades ligadas a los movimientos precursores del Vaticano II, fundamentalmente el movimiento litúrgico y el ecuménico, que sin ser propiamente arquitectos, propiciaron con sus iniciativas la consecución de nuevos modelos de arquitectura sacra. Entre la reducida galería de estos pioneros de la renovación en la edificación sacra se podrían citar, además de al ya mencionado Romano Guardini, al dominico francés Marie-Alain Couturier²⁸, figura relacionada con personajes tan significativos como el pintor Henri Matisse, el filósofo Jacques Maritain, el compositor Olivier Messiaen y el arquitecto Charles Édouard Jeanneret, más conocido como Le Corbusier.

El 24 de octubre de 1951, el P. Couturier publicó en el periódico *Le Figaro* un artículo titulado *Todo es milagro*. En él, el dominico francés afirmaba que, dada la convergencia de toda una serie de circunstancias, era imposible reconocer la existencia de un arte sacro moderno, lo que no excluía, sobre todo

Vaticana, 2008, p. 63. En 1938, Rudolf Schwarz publicó su libro *Vom Bau der Kirche (Sobre la construcción de iglesias)*, que ejerció una profunda influencia en el sentido de la dimensión espiritual de toda la arquitectura que tuvo Ludwig Mies Van der Rohe. Concebido por Schwarz como “un manual para construir iglesias, ni más ni menos”, el libro fue traducido al inglés en 1958 con el sugestivo título de *La Iglesia encarnada (The Church incarnate: the sacred function of Christian architecture)*. En el nivel más obvio, el libro de Schwarz es un replanteamiento de la organización tipológica de la iglesia cristiana. La estructura subyacente del libro se basa en su sistema de siete planos o diagramas, que describen varios patrones para el arreglo del espacio sagrado y las manifestaciones simbólicas y metafísicas que están detrás de este ordenamiento espacial. Dado el enfoque teológico de la obra, llama la atención que la traducción en inglés incluya un prólogo con un aval sorprendentemente fuerte de Mies, un respaldo que fue en gran parte responsable de atraer sobre este libro la atención de los lectores de habla inglesa, con afirmaciones como la siguiente: “No sólo es un gran libro sobre la arquitectura, de hecho, es uno de los libros verdaderamente grandes, uno de los que tienen el poder de transformar nuestra manera de pensar”.

27 PLAZAOLA. *La Chiesa e l'arte*, p. 58.

28 RÉGAMEY, Pie-Raymond (ed.). *Marie-Alain Couturier. Un'avventura per l'arte sacra*. Milano, Jaca Book, 2011. Cf. igualmente GRESLERI, Giuliano. “L'arte per la liturgia nel pensiero di Marie-Alain Couturier. En *Ars liturgica. L'arte a servizio della liturgia*. Magnano Qiqajon, 2012, pp. 121-143.

en Francia, la posibilidad de la creación de obras individuales de inspiración religiosa, que él calificaba de auténticos milagros²⁹. El mismo Couturier se convirtió en promotor de algunos de esos “milagros”, como fue la Capilla del Rosario, del monasterio de dominicas de Vence, para el que Henri Matisse elaboró, entre 1948 y 1951, los planos del edificio y todos los detalles de su decoración: vidrieras, cerámicas, sillas de coro, pilas, objetos de culto, y ornamentos litúrgicos³⁰.

Decisiva fue también la intervención de Couturier en otro proyecto innovador de la arquitectura religiosa, como es la célebre capilla de Notre Dame du Haut de Ronchamp, diseñada por Le Corbusier para sustituir a una anterior iglesia de peregrinación. Este edificio, sin duda, impresionante por su excepcional originalidad, fue concebido como una “escultura musical”, bien armonizada con las ondulaciones del paisaje, pero adolece de ser una realización tan personal, o personalista, que tiene poco que ver con el movimiento litúrgico y con las necesidades ordinarias de una comunidad celebrante³¹. Como afirma Norberg-Schulz, Le Corbusier pretendió construir una imagen y un símbolo, pero no lo consiguió del todo. Indudablemente, Ronchamp es una gran obra de arte porque concentra un mundo rico en significados y es capaz de conmover a quien la contempla, pero sigue siendo una solución “singular” sin valor tipológico alguno, por lo que no sirvió para crear un nuevo tipo de edificio sacro³².

Menos conocido que la iglesia de Ronchamp es el convento de Sainte-Marie de la Tourette, cuyos planos encargó el P. Couturier a Le Corbusier, en 1952. Construido entre 1953 y 1960, en Éveux, cerca de Lyon, este complejo es la última gran obra de Le Corbusier en Francia. Obra de madurez, cuya fuerza constructiva, riqueza y complejidad hicieron que, en 1986, los arquitectos franceses la eligieran como la segunda obra arquitectónica contemporánea

29 Texto en RÉGAMEY (ed.). *Maria-Alain Couturier*, pp. 71-75.

30 BILLOT, Marcel (ed.). *The Vence Chapel: the archive of a creation*. Houston, Menil Foundation, 1999.

31 PLAZAOLA. *La Chiesa e l'arte*, p. 59.

32 NORBERG-SCHULZ. *Los principios de la arquitectura moderna*, p. 223; GIEDION. *Espacio, tiempo y arquitectura*, pp. 552-561.

más importante, después del Centro Pompidou, obra de los arquitectos Renzo Piano y Richard Rogers. La idea matriz que aunó a Couturier y Le Corbusier en este proyecto fue expresar que la oración y la vida religiosa no estaban ligadas necesaria y obligatoriamente a formas arquitectónicas convencionales, y que se podía establecer un diálogo fructuoso entre la vida religiosa contemplativa y la arquitectura más moderna³³.

Figura pionera en la renovación de la arquitectura sacra en Italia fue el cardenal arzobispo de Bolonia, Giacomo Lercaro, quien mantuvo correspondencia con varios de los arquitectos más renombrados del momento, como Alvar Aalto, Le Corbusier y Kenzo Tange, encargándoles diversos proyectos parroquiales para su diócesis. El purpurado boloñés, que durante su pontificado promovió la construcción de un considerable número de templos en el área de expansión de la capital de la región de Emilia-Romagna, escribiendo al arquitecto finés Alvar Aalto, le manifestaba su opinión sobre las nuevas construcciones sacras, en cuya edificación debería abandonarse cualquier alarde de monumentalidad³⁴. Para Lercaro, la monumentalidad era sinónimo de alejamiento de la realidad, y si bien en otras épocas la piedad había cedido a excesos monumentalistas con buena intención, éstos habían terminado por desfigurar el verdadero y genuino sentido del culto cristiano, atenuando así la comprensión misma de los momentos litúrgicos fundamentales.

El ideal de templo que Lercaro tenía era, en palabras a Aalto, el siguiente: “Mi respuesta está enmarcada en el concepto mismo de iglesia como lugar de convocación comunitaria del pueblo de Dios alrededor del altar; una iglesia que se abra a la ciudad y se prolongue en ella, que participe del flujo de vida de la ciudad, pero que no se aisle, sino que se una al nudo del barrio con obras de mediación fraterna... Sostengo que si servimos a

33 POTIÉ, Philippe. *Le Corbusier: Le Couvent Sainte Marie de La Tourette*. Basel, Birkhäuser, 2001.

34 “*Dirò con franchezza che se per costruire chiese dovessimo intendere l’abbandono incontrollato a uno sfoggio di monumentalismo che nessun uomo di cultura e di buon senso può trattenere in vita da un trascorso storico definitivamente tramontato, prolungando l’accentuazione di un distacco fra architettura e realtà che tutti noi intendiamo colmare, allora io sarei il primo a levarmi e dire, come in realtà ho detto, che queste cose non s’hanno da fare nè ora, nè in tempi di minori ansietà*”. LERCARO, Giacomo. “Carta a Alvar Aalto y respuesta”. En ROSSI, Enzo. *L’arte sacra oggi. Bellezza e verità*. Roma, Studium, 1980, pp. 168-177 pássim.

la población entera en sus exigencias más profundas y más constatables con una integración que va más allá de la coexistencia, entonces indiscutiblemente la iglesia, con la escuela, con el centro cívico, se coloca entre las realidades que hay que acometer en primer lugar, entre las cosas urgentes, entre las cosas que una sociedad civil debería ya poseer”³⁵.

Por lo tanto, siempre según Lercaro, la sencillez constructiva y ornamental debía ir pareja a un uso utilitarista del espacio, que en su ideal de templo desbordaba el aula celebrativa para convertirse en todo un complejo de espacios destinados a albergar las distintas actividades pastorales y de otro cualquier tipo que pudieran desarrollarse en la iglesia, que Lercaro consideraba uno de los centros neurálgicos de las nuevas barriadas populares en construcción. Es muy significativo que el prelado boloñés apoyase un movimiento para impulsar la arquitectura sacra moderna, cuyo órgano de expresión fue la revista *Chiesa e Quartiere* –Iglesia y Barrio³⁶–, y promoviera en 1955 la celebración de un congreso nacional de arquitectura sacra, cuyas actas fueron publicadas al año siguiente³⁷.

El Concilio Vaticano II y el posconcilio

Al concilio de Trento se le atribuye comúnmente una incidencia profunda en la historia del arte cristiano, favoreciendo el desarrollo, sobre todo, del barroco, a pesar de que sólo dedica un decreto a las imágenes, en su última sesión, y sin especiales referencias a cuestiones estéticas, limitándose sólo a la piedad que las imágenes debían promover en los fieles³⁸. Algo parecido le ha sucedido al concilio Vaticano II, al que se han atribuido afirmaciones inexis-

35 *Ibidem*.

36 AA. VV. *Chiesa e quartiere: storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna*. Bologna, Compositori, 2004.

37 AA. VV. *Dieci anni di architettura sacra in Italia 1945-1955. Atti del I Congresso nazionale di architettura sacra, 23-25 settembre 1955*. Bologna, Edizione dell'ufficio tecnico organizzativo arcivescovile, 1956.

38 Cf. la obra clásica de MÂLE, Émile. *L'art religieux après le concile de Trente. Étude sur l'iconographie de la fin du XVIe, du XVIIe et du XVIIIe siècle: Italie, France, Espagne, Flandres*. Paris, A. Colin, 1932.

tentes en sus textos, y en virtud de los cuales se llevó a cabo la aplicación de una reforma litúrgica que afectó, hasta el día de hoy, a la arquitectura sacra.

El documento idóneo del Vaticano II para tratar de la arquitectura sacra es la constitución sobre liturgia *Sacrosanctum Concilium* (1963). Este texto conciliar no dedicó ningún capítulo a la arquitectura religiosa, como sí hizo con la música (nn. 112-121), y las referencias a la edificación sacra están incluidas en el capítulo VII, dedicado al arte y los objetos sagrados. En el número 123, la constitución *Sacrosanctum Concilium* establecía dos principios fundamentales para el arte sacro. En primer lugar, el reconocimiento explícito de que la Iglesia no otorgaba carta de oficialidad a ningún estilo artístico, dando cabida, por el contrario, a los estilos y las formas estéticas de toda época y de todos los pueblos³⁹. En segundo lugar, reconociendo la justa libertad de expresión que deben gozar los artistas, se reconoce la posibilidad del uso de los modernos lenguajes artísticos en el arte sacro⁴⁰. Esa vía libre a los modernos lenguajes artísticos no dejó de suscitar perplejidad en algunos especialistas, como el anteriormente citado Hans Sedlmayr, quien en su *Memorandum sobre el arte eclesiástico católico*, escrito con la intención de llamar la atención de los Padres conciliares sobre el arte sacro y su *relación con las corrientes contemporáneas de un arte que ya no es ni cristiano ni arte*, estableció un diagnóstico que, con el paso del tiempo, desafortunadamente se reveló como profético y certero en muchos de sus aspectos⁴¹.

39 “La Iglesia nunca consideró como propio ningún estilo artístico, sino que acomodándose al carácter y condiciones de los pueblos y a las necesidades de los diversos ritos, aceptó las formas de cada tiempo, creando en el curso de los siglos un tesoro artístico digno de ser conservado cuidadosamente”.

40 “También el arte de nuestro tiempo, y el de todos los pueblos y regiones, ha de ejercerse libremente en la Iglesia, con tal que sirva a los edificios y ritos sagrados con el debido honor y reverencia; para que pueda juntar su voz a aquel admirable concierto que los grandes hombres entonaron a la fe católica en los siglos pasados”. Cf. el panorama general, histórico y actual, que ofrece PLAZAOLA, Juan. *Arte sacro actual*. Madrid, BAC, 2006.

41 Según este historiador del arte y arquitecto, “no hay que engañarse por la falsa esperanza de que seremos capaces de “bautizar” estos movimientos no cristianos o anticristianos por el simple trámite de aceptarlos dentro de la Iglesia, y, además, por el excesivo espacio concedido a la subjetividad, o porque no sabemos que la verdadera libertad del arte puede darse sólo donde ella reconoce voluntariamente las reglas de su propia esencia”. La consecuencia de tales actitudes en la relación del arte eclesiástico con las corrientes modernas es “un daño incalculable a

En la constitución *Sacrosanctum Concilium*, la única referencia directa a la arquitectura está incluida en el número 124 del texto, en el que expresamente se afirma: *Al edificar los templos, procúrese con diligencia que sean aptos para la celebración de las acciones litúrgicas y para conseguir la participación activa de los fieles*. Con esta escueta referencia, se prima la funcionalidad litúrgica en la arquitectura sacra, cuya clave constructiva debería ser la *participación activa* de los fieles en la liturgia –*actuosa participatio*–, que como leitmotiv recorre todo el texto de la *Sacrosanctum Concilium*⁴².

Al año siguiente de ser aprobada la constitución sobre la liturgia del concilio Vaticano II, vio la luz la *Instrucción para aplicar la constitución sobre liturgia* (1964), bastante más concreta que el texto conciliar, y, en 1970, fue publicada la *Instrucción general sobre el Misal Romano*. Estos dos documentos fueron redactados por una comisión específica que dependía directamente del Papa, el *Consilium ad exsequendam Constitutionem de Sacra Liturgia*, cuyo primer presidente fue el cardenal arzobispo de Bolonia y uno de los secretarios del Vaticano II, Giacomo Lercaro, y secretario de la comisión el padre Annibale Bugnini⁴³.

La reforma litúrgica tuvo consecuencias de gran alcance para el interior de las iglesias, aunque muchas de las modificaciones que se aplicaron ya habían sido anticipadas durante los años cincuenta. Las innovaciones principales fueron las siguientes⁴⁴:

— Un único altar, central; se suprimieron los altares laterales, algo que fue posible por la autorización de las concelebraciones.

la Iglesia y a los fieles que, sin saberlo, están rodeados por los productos de un espíritu que ya sea en sus orígenes como en sus objetivos, desafían el espíritu de la liturgia de la Iglesia y de su piedad”. Sedlmayr deja claro que su objetivo no es una mera restauración arqueologizante ni la fundación de una nueva tendencia, sino que lo único que propugna es un *ars naturaliter christiana*, lo cual sólo es posible reconociendo -la cita es del escritor y filósofo ruso Vladimir Soloviev (1853-1900)- “que la actividad artística no tiene ningún otro presunto objeto más alto que el de servir, en su propia modalidad y con sus propios medios, al objetivo universal de la vida humana”. SEDLMAYR. *La rivoluzione dell'arte moderna. Memorandum sull'arte ecclesiastica cattolica*, pp. 167, 176-179 pássim.

42 Cf. SANSON. *Architettura sacra nel novecento*, pp. 66-67.

43 BUGNINI, Annibale. *La riforma liturgica 1948-1975*. Roma, CLV-Edizioni Liturgiche, 1983.

44 Cf. FERNÁNDEZ COBIÁN, Esteban. “Arquitectura religiosa contemporánea. Estado de la cuestión”. En Id. (ed.). *Arquitecturas de lo sagrado. Memoria y proyecto*. A Coruña, Netbiblo, 2009, pp. 14-15.

— La separación del altar y el sagrario, que ahora podía ser ubicado en una capilla lateral.

— Un ambón fijo cerca del altar, que dejaba obsoleto el púlpito en medio de la nave.

— Una sede fija para el celebrante.

— La comunión procesional, que hacía superflua la barandilla con reclinador corrido que separaba el presbiterio de la nave.

— Un nuevo rito del bautismo; la pila bautismal pasaba desde la entrada del templo, al presbiterio.

En la actualidad se empieza a cuestionar la aplicación de la reforma litúrgica, que en muchas ocasiones se llevó a cabo con sorprendente rapidez, y a menudo, con escasa consideración por las creaciones artísticas y arquitectónicas ya existentes, desde una pretendida modernización de los espacios celebrativos, que fue poco o nada respetuosa con los elementos heredados de la tradición. Se produjeron casos de verdadero y patético iconoclasmo en la transformación de los ámbitos litúrgicos, dando lugar a lo que Marko Ivan Rupnik ha denominado *protestantismo católico*: interiores prácticamente anicónicos, minimalistas en mobiliario litúrgico, incapaces de crear una atmósfera de trascendencia, y por ello, en demasiadas ocasiones difícilmente distinguibles de otros espacios no destinados al culto.

En la aplicación de la reforma litúrgica y la edificación de nuevos templos, una pretendida modernidad estética poco ilustrada se unió en algunas nuevas construcciones a la abstracción, sostenidas ambas por un cierto pauperismo vergonzante que rechazaba lo figurativo y ornamental como superfluo, cancelando así cualquier simbolismo, que tan fundamental había sido en la historia de la arquitectura sacra. Con esta perspectiva tan restrictiva y empobrecedora, un concepto muy discutible de utilidad se convirtió en el criterio fundamental de los nuevos espacios sacros, en detrimento de lo bello, lo firme y lo monumental. A pesar de que las Comisiones Diocesanas de Arte Sacro debían ocuparse de la edificación sacra⁴⁵, los protagonismos individualistas y estériles,

45 *Sacrosanctum Concilium* 126: “Al juzgar las obras de arte, los ordinarios de lugar consulten a la Comisión Diocesana de Arte Sagrado, y si el caso lo requiere, a otras personas muy entendidas, como también a las Comisiones de que se habla en los artículos 44, 45 y 46”.

y una cierta anarquía en la programación de edificaciones impidieron una regulación objetiva en las nuevas construcciones, lo que provocó un clima de desorientación y malestar, que no pudieron compensar las nuevas manifestaciones de arte sacro, que en la mayoría de las ocasiones no pasaban de ser una mediocre galería que exaltaba el triunfo del amateurismo y del diletantismo. Con todo lo cual, el desconcierto fue notable⁴⁶.

Las reacciones oficiales para intentar clarificar el confuso estado de la arquitectura sacra posconciliar tardaron en llegar⁴⁷. Y no en todos los sitios. Por ceñirnos a uno de los países señeros en la edificación eclesiástica moderna, se puede recordar que la Conferencia Episcopal Italiana publicó en 1993 unas orientaciones para la construcción de nuevas iglesias⁴⁸, y en 1996, ciertamente con notable retraso, un documento titulado *La adecuación de las iglesias según la reforma litúrgica*⁴⁹. Todavía el año pasado se difundió la noticia de la posible creación de una comisión para vigilar la construcción de las nuevas iglesias, que dependería de la Congregación para el Culto Divino. Esta medida, aún no materializada, manifiesta una respuesta tardía a una confusión constructiva que la arquitectura religiosa viene arrastrando desde hace ya casi medio siglo⁵⁰.

Al finalizar el s. XX, no podemos sino constatar el fracaso en el intento de crear una tipología de iglesia acorde con el lenguaje arquitectónico moderno. Como afirma Norberg-Schulz, hacer de la iglesia una interpretación nueva y abierta ha resultado ser sumamente difícil, y las soluciones convincentes del siglo XX pueden contarse con los dedos de una mano. Esta deficiencia se debe

46 Una panorámica geográfica cercana la ofrece GÓMEZ SEGADE, Juan Manuel. *Arte actual y arquitectura religiosa en la sociedad contemporánea*. Granada, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1985.

47 CHENIS, Carlo. *Fondamenti teorici dell'arte sacra. Magisterio post-conciliare*. Roma, LAS, 1991, pp. 165-177.

48 Texto completo en la página web http://www.chiesacattolica.it/documenti/2012/10/00015992_la_progettazione_di_nuove_chiese_nota_pas.html

49 Texto completo en la página web http://www.chiesacattolica.it/documenti/2012/07/00015829_1_adeeguamento_delle_chiese_secondo_la_rif.html

50 Cf. la noticia en <http://vaticaninsider.lastampa.it/es/reportajes-y-entrevistas/dettagliospain/articolo/architettura-architecture-arquitectura-10121/>, y la entrevista al Cardenal Prefecto en <http://vaticaninsider.lastampa.it/es/reportajes-y-entrevistas/dettagliospain/articolo/liturgia-liturgia-liturgia-canizares-20891/>.

sin duda a la falta de entendimiento de los medios básicos de la articulación espacial y formal, en particular de las relaciones entre el ‘arriba’ y el ‘abajo’, dado que desde el inicio mismo del siglo XIV, la arquitectura eclesiástica pretendió poner de manifiesto las relaciones entre el cielo y la tierra⁵¹.

La definición de la arquitectura como materialización del estar entre el cielo y la tierra, formulada por Jørn Utzon, se abre a la recuperación de los arquetipos, pero las soluciones a cometidos particulares siguen poniendo énfasis en lo que es singular. Así pues, la arquitectura moderna ha tendido a oscilar entre la generalización abstracta y la particularización atípica, como se evidencia, por ejemplo, en la iglesia de la autopista de Florencia, de Giovanni Michelucci, donde las necesidades culturales de la colectividad pasan a un segundo plano en favor del protagonismo artístico y constructivo del arquitecto⁵².

Además, sin llegar a las exageradas afirmaciones de Marc Fumaroli sobre los arquitectos actuales⁵³, no se puede dejar de reconocer que muchas de las edificaciones en vez de ser reflejo de una comunidad o de un proyecto común, se terminan convirtiendo en monumentos dedicados a la propia fama del arquitecto que las ha proyectado, en vez de ser expresiones de los acuerdos y valores comunes. La iglesia *Dives in misericordia* de Roma pasará a la historia más por ser obra de Richard Meier que por responder a una programación específica de construcciones religiosas en la periferia de la Urbe, por haber sido construida con motivo del importante jubileo del año 2000, o por haber creado una tipología de templo acorde con el moderno lenguaje de la arquitectura⁵⁴.

51 NORBERG-SCHULZ. *Los principios de la arquitectura moderna*, 134.

52 *Ibidem*, p. 223. Sobre este templo, cf. CHARLESON. *La estructura como arquitectura*, pp. 228-230; CERASI, Maurice. *Michelucci*. Roma, De Luca Editore, 1968, pp. 61-75; DEZZI BARDESCHI, Marco (ed.). *Giovanni Michelucci. Un viaggio lungo un secolo. Disegni di architettura*. Firenze, Alinea Editrice, 1988, pp. 31, 166-170; BELLUZZI, Amedeo - CONFORTI, Claudia. *Giovanni Michelucci: catalogo delle opere*. Milano, Electa, 1986, pp. 146-151. Sobre las iglesias construidas por Michelucci se puede consultar BIONDILLO, Gianni. *Giovanni Michelucci. Brani di città aperti a tutti*. Torino, Testo & immagine, 1999, pp. 59-81

53 “Esta sociedad ha convertido a sus arquitectos en vedettes”; http://www.elcultural.es/noticias/LETRAS/902/Marc_Fumaroli.

54 Al concurso organizado en 1996 para construir “la iglesia del año jubilar 2000” en un emplazamiento situado en la periferia de Roma, se presentaron seis proyectos. Ninguna de las seis propuestas tenía relación alguna con el *genius loci*, el ‘espíritu del lugar’, de Roma, ni tampoco con la espacialidad básica de la iglesia, marcada por la función cultural. Con todo ello se ponía de

Vuelta a Vitruvio

Ante este complejo panorama, que no parece tener visos de solución, al menos a corto y medio plazo, se impone necesariamente la búsqueda de respuestas que sean capaces de conjugar el sentido genuino del templo, con la irrenunciable funcionalidad litúrgica como inexcusable punto de partida para distribuir el espacio, junto con el moderno lenguaje constructivo, que no se convierta en un objetivo en sí mismo, como si fuese el aspecto más relevante de una construcción religiosa. Sólo así se puede superar el feísmo que afecta a muchas de las realizaciones de la arquitectura religiosa contemporánea, y que es una de las consecuencias más negativas del Movimiento Moderno en la edificación sacra.

En opinión del historiador de la arquitectura inglés Peter Collins, el punto muerto en el que se encuentra el Movimiento Moderno es consecuencia de su rechazo al corpus de la teoría clásica y de lo que fue efectivamente el destrozamiento de los principios fundamentales de la arquitectura. En su opinión, esos tres principios fundamentales que son la *firmitas*, la *utilitas* y la *venustas* no pueden ser sustituidos; son imprescindibles para cualquier obra arquitectónica. Esta tríada, señalada ya hacia el año 15 a.C. por el arquitecto romano Vitruvio en su tratado *De Architectura*, se ha mantenido casi sin discusión hasta el siglo XIX, aunque algunos autores han reemplazado los términos originales por otros conceptos más actuales, tales como *decoración*, *construcción* y *distribución*, que claramente suponen una modernización y adaptación de los antiguos términos vitruvianos⁵⁵.

Para Collins, a estos tres principios se podrían añadir otros (como el concepto de espacio), se podría poner más énfasis en uno que en otro, o bien podría cambiar el significado del tercer principio (la belleza arquitectónica); pero si

manifiesto un incorrecto entendimiento arquitectónico. El único proyecto que poseía cualidades espaciales era el de Frank Gehry, cuya planta, algo convencional, se organizaba dentro de sus característicos volúmenes retorcidos. En este caso, las formas crispadas pueden tener cierto significado en contraste con el esquematismo de los bloques residenciales adyacentes. Además del proyecto de Richard Meier, que fue el elegido, se presentaron también proyectos de Tadao Ando, Santiago Calatrava, Peter Eisenman, y Frank Gehry. Cf. NORBERG-SCHULZ. *Los principios de la arquitectura moderna*, p. 272.

55 MADERUELO RASO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid, Akal, 2008, p. 25.

la máxima aspiración sigue siendo la *buena arquitectura*, no puede negarse la validez de la tríada de Vitruvio⁵⁶. Por ello, Collins señala la necesidad de reconstruir una teoría de la arquitectura. Esta exigencia está expresada en su obra *Los ideales de la arquitectura moderna*⁵⁷ y en otros de sus escritos. Eso no significa un servilismo ciego a los clásicos principios vitruvianos, pues el ideal es redefinirlos como instrumentos para una regeneración de la arquitectura que sea capaz de combinar la creación artística con la razón constructiva⁵⁸.

Por mi vinculación personal con la Catedral de Jaén, modelo acabado del Renacimiento del Sur, cuyo diseño edificatorio, en gran parte, se inspira en el lenguaje arquitectónico clásico, sostengo que es posible que la teoría que Collins expone para la arquitectura en general, se pueda aplicar también a la arquitectura religiosa en particular, y así, volviendo a Vitruvio, sea posible que la edificación sacra pueda salir del marasmo estético y constructivo que le afecta en la actualidad.

Firmitas

El principio de la *Firmitas* (firmeza) hace referencia directa a la resolución constructiva y material del edificio. Según sostiene Collins, las formas arquitectónicas exigen una explicación racional. De igual modo, no pueden explicarse si no hay correlación entre ellas y las leyes de la ciencia: “El racionalismo es, y siempre debe ser, la espina dorsal de cualquier teoría arquitectónica válida, pues por muy profundamente que se pueda explorar la alianza entre arquitectura y el sentimiento, la que existe entre la arquitectura y la ciencia siempre debe ser el fundamento último de su existencia”⁵⁹.

56 “Mies van der Rohe trató de llevar este ideal clásico a la práctica moderna de la arquitectura, y tenemos que Vitruvio no está tan lejos de nosotros como pensamos o como algunos quisieran que estuviésemos. Así se postula la vuelta al principio vitruviano que Mies van der Rohe hizo famoso: El ideal de la construcción es seguridad, utilidad y belleza”; SUÁREZ JIMÉNEZ, Constanza Mónica. *Métrica en arquitectura*, México, Universidad Iberoamericana, 2009, p. 133.

57 COLLINS, Peter. *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950)*. Barcelona, Gustavo Gili, 1998.

58 TOURNIKIOTIS, Panayotis. *La Historiografía de la arquitectura moderna*. Madrid, Librería Maira y Celeste Ediciones, 2001, p. 179.

59 Citado en *Ibidem*, p. 191.

El racionalismo en la arquitectura se hace visible y se plasma también en la utilización de unos materiales que aseguren la debida subsistencia de los inmuebles construidos. Y aquí entra en juego la vertiente económica del proyecto constructivo.

Sin duda alguna, la caída del Antiguo Régimen, que despojó a la Iglesia de sus seculares ingresos decimales, privó a la arquitectura sacra del notable porcentaje del total –un 33% –, que aseguraba tanto la construcción como el mantenimiento de sus edificios. Ese recorte en los ingresos desencadenó, a partir de mediados del s. XIX, un frenético deseo de abaratamiento de los costes de construcción, que tuvo, entre otras consecuencias, además de la incorporación de los nuevos materiales, como el hormigón armado, también la renuncia a otros materiales tradicionales más costosos, como la piedra, y el recurso a otros materiales más asequibles.

A ello hay que unir la rapidez en la construcción, que ha roto con la visión tradicional de la edificación de un templo como obra de varias generaciones. La conjunción de ambos factores –economía de materiales y rapidez de construcción–, en muchas ocasiones han provocado una progresiva pérdida en la calidad arquitectónica, al no entender que una buena construcción es una buena inversión, que requerirá mucha menos mantención en el futuro y resistirá de mejor manera el paso del tiempo.

La *Firmitas* vitruviana impone un uso adecuado de medios materiales para la construcción de un inmueble cuya perdurabilidad es uno de los objetivos fundamentales de su edificación. Se impone, pues, la superación de un pauperismo ideológico que, a la larga, puede resultar más costoso que el recurso a materiales más nobles y consistentes, sobre todo para las estructuras arquitectónicas. Eso no obsta para que otros elementos, sobre todo muebles, como el mobiliario litúrgico, puedan ser realizados según los dictados de un programa de austeridad contenida, como se ha llevado a cabo recientemente en la catedral de Reggio Emilia, donde el artista de origen griego Jannis Kounellis ha realizado la nueva cátedra episcopal según los principios del llamado *arte pobre*⁶⁰.

60 Cf. *Il Regno-Attualità* n° 22 (2011), pp. 732 ss.

Utilitas

El principio de la *Utilitas* está en relación con los usos y actividades que acoge un inmueble. Representa la funcionalidad que toda construcción debe tener según el destino para el que se construye. Por ello, cada edificio debe ser edificado según las necesidades funcionales y el uso para el que va a ser destinado. La *Utilitas* determina que los espacios deben disponerse de la manera más adecuada para su uso. Este segundo principio establece el plano del funcionalismo entendido como la obediencia al programa, esto es, a un conjunto de funciones que el edificio tiene obligación de satisfacer.

Si la arquitectura representa la intervención del hombre sobre el ambiente, tiene una connotación intrínsecamente antropológica y un efecto urbanizador, útil. En ella se registra la evolución de las habilidades y las necesidades de la comunidad humana, tanto en el plano material, como en el espiritual. En las formulaciones espaciales, el *homo faber* se trasciende a sí mismo, abstrae su propia imagen, exterioriza lo imaginario, manifiesta estéticamente las necesidades, expresa los significados últimos, da cuerpo a los arquetipos ideales, indica los anhelos sobrenaturales, diseña las áreas sagradas.

Al circunscribir el espacio natural, los elementos arquitectónicos se dotan de valor simbólico, ya que a la función material se une la espiritual, originando un régimen de relaciones interpersonales que se confrontan en los volúmenes construidos a la medida del hombre⁶¹.

En el caso de la arquitectura sacra, la contemporaneidad ha ampliado los espacios, que tradicionalmente se reducían prioritariamente al aula celebrativa, hasta formar en la actualidad auténticos complejos en los que el templo representa sólo una parte.

Además, no se puede olvidar nunca que la distribución espacial en las iglesias viene determinada por su uso litúrgico, lo que debe convertir ese espacio en un auténtico *hierotopos*, un lugar sagrado en que cielo y tierra, inmanencia y trascendencia convergen y se comunican en la acción litúrgica de la Iglesia. Como sostiene Tiziano Ghirelli, la utilidad del espacio sacro “debe referirse

61 Cf. PIACENZA, Mauro. *Re-proyectar para todos un patrimonio arquitectónico proyectado en el futuro*. Conferencia en la Cámara de Diputados italiana (22 marzo 2004). Texto completo en http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_commissions/pcchc/documents/rc_com_pcchc_20040322_bishop-piacenza_it.html.

prioritariamente al arte de celebrar, horizonte sin el cual los polos litúrgicos pueden significar bien poco, por muy excelente que sea su colocación espacial o su realización artística”⁶².

Venustas

La *Venustas* es el tercer principio vitruviano de una obra arquitectónica, y señala la belleza o hermosura que debe tener necesariamente un edificio⁶³.

Desde que el nominalismo empezó a agrietar el sólido edificio de la metafísica aristotélico-tomista, lo hermoso, lo bello fue perdiendo progresivamente ese protagonismo que había ostentado durante la antigüedad clásica y el medievo, hasta quedar arrinconado en un lugar accesorio. La modernidad no hizo sino ahondar más aún la separación entre lo bello, lo bueno y lo verdadero. La belleza quedó relegada a un plano secundario, mientras que se avanzaba en la negación de la existencia de una verdad objetiva, y el bien se moldeaba subjetivamente a partir de criterios que conducían a un relativismo ético, que todavía perdura⁶⁴.

A pesar de que la belleza es un concepto que parece recuperar terreno en el paradigma cultural contemporáneo, el retroceso de la belleza en el paradigma cultural de la modernidad se ha reflejado también en la arquitectura, donde el concepto de *Venustas* ha perdido relevancia en un contexto arquitectónico donde en demasiadas ocasiones, la teorización de un proyecto o su estudio sociológico se han convertido en elementos suficientes para justificar y dar sentido a un proyecto, más allá que la resolución formal y la belleza del mismo. Pero es fundamental recuperar la belleza en la arquitectura como expresión de arte, que ayude a superar el feísmo arquitectónico hoy tan difundido.

Cuando nos referimos a la belleza no hablamos de un simple esteticismo formal, de plegamiento mórbido y narcisístico, al que tan dado es la posmoder-

62 GHIRELLI, Tiziano. *Ierotopi cristiani. Alla luce della riforma litúrgica del concilio Vaticano II*. Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2012, p. 256.

63 Cf. las consideraciones de AYMÁ GONZÁLEZ, Luis. “La elocuencia del espacio: arquitectura e intimidad”. En SANCHO MARTÍN, Francisco Javier (coord.). *Estética y espiritualidad. Via pulchritudinis*. Burgos, Monte Carmelo, 2012, pp. 75-160.

64 MARTÍNEZ ROJAS, F. J. *El camino de la belleza. Vía privilegiada de evangelización*. Madrid, PPC, 2011, p. 5.

nidad, caracterizada por limitarse a disfrutar de la carga emotiva que lo bello es capaz de provocar en el ser humano. Hablamos de algo más profundo. Como asevera el P. Rupnik, la belleza es la forma sensible del bien y de la verdad, la garantía de que se trata del verdadero bien y de la verdad justa. ¿Qué sería el bien sin lo verdadero, sin la verdad? Una ilusión. Y, ¿qué sería lo verdadero, si no se encarnase como bien? Un fanatismo. Una verdad que no se convierte en belleza es, además, peligrosa⁶⁵.

Pavel Florenskij escribió que la arquitectura y el arte deben mantener una relación necesaria e indeleble. El arte expresa la belleza a través de la escultura, el color, la pintura, la materia, que representan el “tú” de la arquitectura⁶⁶. Es necesario ir más allá del reduccionismo de la racionalidad moderna, incapaz de crear comunión, haciendo que se encuentren y dialoguen el rigor metodológico de la moderna racionalidad y el simbolismo teológico y artístico, para generar nuevas formas bellas capaces de crear un ambiente idóneo para la celebración de la liturgia que, en palabras del citado Florenskij era *la síntesis de las artes*, era una obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), de modo que, como poetizó T. S. Eliot, la celebración litúrgica sea *el recordatorio visible de la Luz Invisible*⁶⁷.

La belleza añade un plus de trascendencia y gratuidad a cualquier edificio, y especialmente al edificio religioso, liberándolo de un utilitarismo reduccionista, incapaz de posibilitar el encuentro con el Otro y con los otros desde una gratuidad que describió magistralmente Hanna Arendt en su obra *La crisis de la cultura*:

“Que las artes sean funcionales, que las catedrales satisfagan una necesidad religiosa de la sociedad, que un cuadro haya nacido de la necesidad de expresarse del individuo pintor, que el espectador lo contemple por deseo de perfeccionarse, todas estas cuestiones pueden tener tan poca relación con el arte y son históricamente tan nuevas que se corre la tentación simplemente de calificarlas de prejuicios modernos. Las catedrales fueron

65 RUPNIK, Marko Ivan. *La via della bellezza nell'arte contemporanea*. En Path 4 (2005), pp. 481-495 pássim. Id. “Bellezza”, en BARBAGLIO, Giuseppe – BOFF, Giacomo – DIANICH, Severino (eds.). *Dizionario di teología*. Cinisello Balsamo, San Paolo, 2002, pp. 154-179.

66 *Bellezza, carne del vero. Intervista a p. Marko Ivan Rupnik*. En *Il Regno-Attualità* 20 (2009), p. 681.

67 ELIOT. *Poesías reunidas*, p. 186.

construidas ‘*ad maiorem gloriam Dei*’; si, como construcciones, servían ciertamente a las necesidades de la comunidad, su belleza elaborada no podrá nunca ser explicada por estas necesidades, que habrían podido ser satisfechas también por cualquier indescriptible caserón. Su belleza trasciende toda necesidad, y les hace durar a lo largo de los siglos”⁶⁸.

Epílogo abierto al futuro

Los dos Congresos Internacionales de Arquitectura Religiosa Contemporánea, celebrados en Orense en 2007 y 2009 tuvieron como temática *Arquitecturas de lo sagrado: Memoria y proyecto*, el primero⁶⁹, y la *Arquitectura Religiosa Contemporánea: entre el concepto y la identidad*⁷⁰. En las actas de ambas reuniones científicas, así como en otras obras sobre arquitectura religiosa contemporánea, emergen conclusiones que son parejas y convergentes a la vez. El uso de lenguajes constructivos y estéticos modernos debe conjugarse con unos claros principios teológicos y normas ejecutivas en la construcción de nuevos templos⁷¹. Es cierto que, como escribió Henri Matisse, el artista o el poeta –el arquitecto, podríamos añadir– poseen una luz interior que transforma los objetos para hacer de ellos un mundo nuevo, sensible, organizado, un mundo vivo que en sí mismo es el signo infalible de la divinidad, del reflejo de la divinidad. Pero unos claros principios teológicos y litúrgicos ayudan a contrapesar el subjetivismo del creador, sobre todo cuando, como en el caso de la arquitectura, su obra está destinada a una comunidad, y no se agota en su propia individualidad.

Es cierto que ese diálogo entre comitente, arquitecto, liturgista o teólogo y constructor se torna en ocasiones arduo y difícil. No se trata de un problema de ahora. Ya a mediados de la década de los cincuenta del siglo pasado, Giulio

68 ARENDT, Hanna. *La crise de la culture*. Paris, Gallimard, 1972, p. 267.

69 Programa, ponencias y comunicaciones en http://www.arquitecturareligiosa.es/historial_congresos/congreso01_2007/programa.html

70 Programa, ponencias y comunicaciones en http://www.arquitecturareligiosa.es/historial_congresos/congreso01_2009/programa.html

71 LÓPEZ MARTÍN, Julián. “Principi teologici e norme esecutive per la costruzione delle chiese”. En *L’arte a servizio della liturgia*, pp. 13-37.

Bevilacqua lo diagnosticaba así:

“En el fatigoso coloquio entre teólogos y arquitectos, los primeros han creído demasiado que conocían al que dijo ‘Yo soy el camino’, ignorando la calle; la calle donde todo es duro, todo brutal, todo competencia y lucha ciega y mortal, pero donde, con ojo agudo y amante, se descubren pequeñas llamas de amor... Quizás en los teólogos faltó la fe en la posibilidad del diálogo con la calle; pero quizás también en los arquitectos ha faltado la convicción de poder y deber ofrecer lo sagrado a la masa. Porque la necesidad de lo sagrado y lo divino es una línea constante del hombre”⁷².

Suscribiendo que el ansia de trascendencia forma parte de la naturaleza humana, no respaldaría totalmente la afirmación de Johann Wolfgang von Goethe, que sostuvo en una ocasión que el combate entre fe e incredulidad es el tema supremo de la historia universal, y que los hombres son productivos en poesía y en arte sólo mientras son religiosos; después se convierten en simples imitadores y repetidores⁷³.

Para concluir, hago más las líneas de fuerza que, en opinión de Fernández Cobián, marcarán el espacio sagrado en los próximos años. Habrá que prestar atención a lo siguiente:

— Las nuevas investigaciones históricas, que mostrarán el papel civilizador que han representado y siguen representando los cristianos y la Iglesia católica para la cultura contemporánea.

— El mantenimiento del patrimonio eclesial en una sociedad cada vez menos religiosa, en términos porcentuales.

— La trivialización de la arquitectura sacra del pasado, y su valoración como mero objeto cultural.

— La actividad de los nuevos movimientos eclesiales.

— El desarrollo de la realidad virtual –*Second Life*, por ejemplo, ha sido definido últimamente como tierra de misión–, un proceso que incluso podría

72 “Relazione generale”. En *Dieci anni di architettura sacra in Italia*, p. 26. Son iluminadoras las reflexiones al respecto de DIANICH. *La Chiesa e le sue chiese*, pp. 11-29.

73 Citado por VON BALTHASAR, Hans Urs. *Chi è il cristiano?* Brescia, Morcelliana, 1984 [8ª ed.], p. 15.

superar la apertura mediática del templo que se realizó en los años ochenta, para plantear nuevas formas de culto cristiano⁷⁴.

En su obra *Las ciudades invisibles*, Italo Calvino escribió que cualquier ciudad, incluso la más infeliz, “contiene una ciudad feliz que ni siquiera sabe que existe”⁷⁵. Ojalá que en el futuro en nuestras urbes se sigan construyendo templos que sean ciudades felices en las que se palpe la Belleza, la Bondad y la Verdad.

Muchas gracias.

74 FERNÁNDEZ COBIÁN. *Arquitectura religiosa contemporánea*, pp. 35-37.

75 CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*, Madrid, Siruela, 2012, p. 63.

CONTESTACIÓN
DEL
ILMO. SR. D. MIGUEL VIRIBAY ABAD

Señor Director,
Señores Académicos,
Señoras y Señores:

POR DELEGACIÓN DE ESTA CORPORACIÓN me cabe el honor de contestar al discurso del recipiendario, cosa que me afano en hacer con suma complacencia.

Como es sabido, cuando por una u otra razón se produce una vacante, a veces debido a causas inevitables, no resulta fácil acertar en la elección de la persona que ha de llevar la medalla del compañero ausente. Pues bien, tal ocasión, habitual en la vida académica, se quiebra con la candidatura de Martínez Rojas. No remplazaba a compañero alguno, y su saber y su compromiso con el patrimonio cultural de España son palmarios. Mas ¿qué méritos convergen en el actual Deán de la Catedral de Jaén y desde hoy Académico de Número de ésta casi tricentenaria Corporación?

Verán. A mi modo de ver, el discurso que acabamos de oír supone un ejemplo de síntesis teórica acerca de un tema que, por numerosas razones, supera el ámbito de sus más directos responsables, los arquitectos.

Como manifestó nuestro Director de manera muy certera en el discurso pronunciado en la apertura del curso académico 2013-2014, la arquitectura debería preocuparnos de manera fundamental pues todos la disfrutamos y, a

veces, también la padecemos. En ocasiones, debido al capricho de quienes, convertidos en nuevos faraones, contribuyen a su alzamiento con moneda ajena, deterioran la estética y corrompen ¡cómo no! la ética esencial a la propia arquitectura.

Por ello, cabe comenzar advirtiendo que cuanto se nos acaba de manifestar aquí, corresponde a reflexiones que tienen que ver con un tiempo gobernado por la llamada *modernidad líquida*¹, en cuyo espacio se abre paso la sociedad anunciada por Bauman y con ella un concepto de arte alentado por la lógica de un consumismo que tiende a convertir la persona en mercancía y a deslegitimar cuanto no transite por los cauces de una modernidad unificadora y *contemporánea*; término que, por cierto, contemplado desde una perspectiva académica, tiene que ver con un periodo ahistórico, más que con el del proceso comenzado tras concluirse la Edad Media, cuyos síntomas ya fueron percibidos por Giorgio Vasari a partir de 1550. Esto es, cuando el libro de Vitrubio, *De architectura*, renueva y acrecienta su vigencia, lo que, de algún modo, cuadra con el espíritu que pone fin al estupendo discurso del profesor Martínez Rojas.

Con sigilo y con la prudencia de quien ha leído reiteradamente a Baltasar Gracián, Martínez Rojas nos avisa de ciertas coordenadas implícitas en la postvanguardia desarrollada tras las dos Guerras Mundiales, cuya nueva religión tiene como profeta a Le Corbusier. Ciertamente “El Movimiento Moderno se esfuerza en criticar el rigor *monumental* del eclecticismo constructivo (...) Bajo el paraguas de la modernidad se destruyó el intradós histórico”², mientras el concepto de espacio eclesiástico, otrora vertebrado por diferentes códigos y variados símbolos, se torna vacío en aras de una pureza formal que tiende a convertir en escombros una parte medular del que ha sido el ideario arquitectónico occidental. Ideario, en algunos casos, tan amenazado por el uso y abuso que, sin estremecimiento alguno, vemos cómo determinados creadores sobreviven a sus obras aunque éstas nazcan con vocación de objeto singular y, si fuese posible, desplegable en el horizonte de lo eterno.

1 BAUMAN, Zvgmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 29-31.

2 ESTÉVEZ, Xerardo. “Paisaje urbano con-texto y sin-texto”. *La construcción social del paisaje*. Juan Nogué (ed). Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 267.

En este nuevo orden, es doblemente valioso el discurso pronunciado por el recipiendario. De un lado, nos sensibiliza acerca del mestizaje que conforma el concepto religioso de la arquitectura contemporánea. De otro, esto nos es informado por una voz eclesial sensibilizada y comprometida con la libertad creadora, pero también con la ética que debería presidir el proceso estético y ético de lo aquí aludido.

El orador no trata de sumarse a corriente dominante alguna, ni pretende manifestar preferencia por ésta o aquella línea estilística de cuantas gobiernan la arquitectura oficialista, generalmente aplaudida por quienes detentan el sector más activo de la burocracia cultural. Antes bien, soslayando cuanto pueda suponer vitola de eclecticismo o *contemporaneidad*, Martínez Rojas reflexiona en torno a un discurso que debería ser repensado.

Marchamo de perpetuidad

Y es que, efectivamente, ¿hasta cuándo durará el arte y, por consiguiente, la arquitectura contemporáneos? Pensémoslo: “¿A qué historia puede pertenecer algo que lleva en el propio nombre el marchamo de la perpetuidad? [...] Es bastante probable que un día nosotros ya no estemos aquí para saberlo; aquel día, sin embargo, ese arte se seguirá llamando así. Pese a que no podamos saber de qué o de quién es contemporáneo, siempre lo será –eso sí se sabe– de sí mismo y de lo que haya”³.

Es muy probable también, o ¡acaso no!, que el llamado arte contemporáneo y, claro es, la arquitectura cobijada bajo tal paraguas, sea algo ligado a la financiación institucional y, por consiguiente, de no existir tal subvención no existiría este arte que, de algún modo, responde a una manifestación maniquea, casi siempre, política. En cualquier caso, ajena a exigencias de soporte que justifique su necesidad más allá de actuar de pirámide y de complacencia con los poderes políticos, cuyos autores empiezan a sobrevivir a sus obras. Como escribe José Antonio Marina, “estamos movidos, presionados, determinados por modas, estructuras políticas, medios de opinión, sistemas de propaganda,

3 RUIZ, Enrique Andrés. *La pintura en los tiempos del Arte*. Pamplona, Gobierno de Navarra, Edición Baluarte, 2008, p. 13.

ideologías y entre esas fuerzas determinantes aspiramos a que florezca la libertad individual como un milagro”⁴.

Fuera del reducido grupo de chamanes que conforman la plataforma sobre la que se asientan los burócratas de la cultura actual como nueva tribu que protege el gusto, cierta arquitectura quedará contemplada, distante de la pluralidad que otrora informo la cultura greco-romana, del Cristianismo, del Humanismo y, por consiguiente, hoy es sostenida por su militancia y, claro es, por un silencio cómplice especialmente calculado e inoculado por supuestos eruditos que conforman la burocracia del gusto y practican una crítica atrabiliaria y mendaz que hace pensar en la siguiente reflexión machadiana acerca de ella: “Afán de protagonismo, que se adelanta a aplaudir sin haber leído (...) Afán polémico, que se adelanta a pelear antes de comprender...”. Sí, a mi ver, son más certeros los pueblos y, sobre todo, los profesionales no ensobrecidos, pues, como sigue escribiendo don Antonio: “El crítico tiene algo de boxeador, de luchador superfluo...”.

En este sentido Félix de Azúa se preguntaba algo muy parecido a esto: ¿hasta qué punto ésta, la teoría, debe vehicular también nuestras coordenadas morales o éticas en la vida? y enseguida se responde: Siempre he estado a favor de una filosofía que esté estrechamente vinculada a la cotidianidad de la vida. Para explicarlo mejor siempre cuento la siguiente anécdota: una vez encontré un pájaro que se había caído al jardín de mi casa, y lo cogí en la mano. Entonces vino mi hermano a decirme algo y tuve que prestarle atención. Cuando volví a mirar el pájaro estaba muerto. Había apretado, sin darme cuenta, un poco más de lo normal.

El artista genio

Todo ello tiene que ver con el aliento que construye la idea del artista “genio”, considerado como ese nuevo legislador supuestamente romántico. Un ser ya presentido por Schiller, sin atributos ni memoria de arte, sociedad o religión que, en cierto sentido, tiende a socavar, entre otros, el discurso de

4 MARINA, José Antonio. *Las culturas fracasadas. El talento y la estupidez de las sociedades*. Barcelona, Anagrama, 2010, p. 16.

la Ilustración y la raíz de este movimiento que, de algún modo, también puso en cuestión ciertos aspectos del pensamiento teológico.

Sin embargo, contemplado desde otra perspectiva, figuras separadas a la teología más afín a Roma, tales como Emmanuel Lévinas, no dudan en citar la Biblia como el Libro de los Libros. Esto es, donde se dicen las cosas primeras. Para el citado filósofo “no es poco entrever y sentir la hermenéutica, con todas sus audacias, como vida religiosa y como liturgia”⁵ que sintetizan y ahorman la historia de la Europa civilizadora.

Sin embargo, la Europa de las Catedrales y de la Ilustración, durante el ecuador del pasado siglo, quedaba un tanto soslayada y en paréntesis. Un arquitecto tan afamado y vitalista como Frank Lloyd Wright, proponía una arquitectura netamente norteamericana, destinada a colonizar otros territorios ayudada por una historiografía áptera, desmayada y desmemoriada, que no ha sentido empacho en sostener, de modo paralelo, poéticas centradas en vertientes pictóricas como, por ejemplo, el expresionismo abstracto de la llamada y nunca bien estudiada Escuela del Pacífico.

De aquí el que, por aquellos días y en un libro casi olvidado, desde luego tan sencillo como memorable, el historiador Juan Antonio Gaya Nuño reflexionase sobre la amenaza sufrida por el arte europeo. Siguiendo el pensamiento del citado historiador, de cuyo nacimiento se ha cumplido un siglo, ciertamente *nos quedamos con lo falso*. Sí, vivimos bajo el influjo de la uniformidad, parafraseando a Félix de Azúa, ahora no importa ni la obra ni la cosa, solo el espectáculo. Los libros se sitúan en el mercado gracias a la publicidad.

El mapa que dibuja la cultura europea actual, de cuyo reconocimiento dependerá en muy buena medida el bienestar y la superación del corrompido clima que respiramos, queda alejado del espíritu que en su día despertaron figuras como Erasmo de Rotterdam, Blaise Pascal, Baruch de Espinoza, y tantas personalidades del mundo, la cultura y del arte como han vertebrado y vertebran el pensamiento de Europa.

En este sentido Machado, con una nota de *Los complementarios*, renueva su actualidad desde el siguiente pensamiento:

5 LÉVINAS, Emanuel. *Ética e infinito*. Madrid, La balsa de la Medusa, 2008, p. 25.

“El adjetivo y el nombre
remansos del agua limpia,
son accidentes del verbo
en la gramática lírica,
del Hoy que será mañana,
y el Ayer que es Todavía”⁶.

Sí, ciertamente, como hoy, también lo presumió don Antonio así:

“¡Qué difícil es
cuando todo baja
no bajar también!”⁷.

De algún modo, la percepción de Martínez Rojas tiende a desvelarnos sutilmente este proceso inquietante y hoy inquietado, contemplado desde la solidez de un pensamiento formal, heredero de la columna como la mayor y más sencilla aportación de la arquitectura y, ciertamente, acunado en el conocimiento de los diferentes apartados protocolares y patrimoniales estudiados durante su largo periodo romano y, claro que sí, también desde su condición de actual Deán de la Catedral de Jaén, Presidente del Cabildo de la de Baeza, Vicario General de la Diócesis de Jaén, Presidente de la Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, Consejero de Número del Instituto de Estudios Giennenses, Académico Correspondiente de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, Medalla de Andalucía 2011... en fin, méritos para establecer un discurso de pensamiento apologético, repensado al socaire de uno de sus más egregios predecesores: el muy docto y recordado Deán Martínez Mazas (1731-1805) quien, desde su llegada a Jaén en 1765, deja notar su veta ilustrada, en cuya andadura por las tierras del otrora Santo Reino, no regateó

6 En observación de Aurora de Albornoz, este apunte, con ligera variante en el último verso, pasará al poema de “*Mi cartera*”. MACHADO, Antonio. *Antología de su prosa*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972, p. 14.

7 MACHADO, Antonio. *Los Complementarios*: “Proverbios y cantares”, nº IV, en *Los Complementarios* 1912-1926, tomo III, prosas completas 1892-1936, Madrid, Espasa Calpe, Fundación Antonio Machado 1988, edición de Oreste Macrìl, p. 1177.

esfuerzo alguno en sacar a Jaén de su secular atraso y abandono a través de la educación, aplicada sin distinción de sexo, edad ni condición social.

Patrimonio eclesiástico

De otro lado, y a manera de esas grandes bibliotecas de las Abadías que tienen que ver con el aliento del memorialismo borgiano, en cuyos vestigios patrimoniales se pone de relieve la herencia eclesiástica, la figura de Martínez Rojas también adquiere un relieve destacable. Desde 1981, en el seno de la Conferencia Episcopal Española, existe una Comisión específica para el Patrimonio Cultural que, desde entonces, viene funcionando con sus correspondientes expertos en cada uno de los sectores que conforman el patrimonio cultural, que cada año es atendido por más de un centenar de Delegados Diocesanos, Archiveros y Museólogos de la Iglesia, actualmente responsables del 80% del patrimonio artístico español. Un patrimonio, en fin, cuya presencia puso de manifiesto en Valladolid la primera secuencia de las *Las Edades del Hombre*, bajo el tema “El Arte en la Iglesia de Castilla y León”, exposición celebrada en 1988, en la Catedral de la citada ciudad con su propia metodología expositiva, muy presente en posteriores muestras organizadas por instituciones civiles.

Por lo demás, existen 385 museos de titularidad eclesiástica, incluidos los catedralicios, a los que podemos sumar Archivos, Bibliotecas, bienes muebles y arqueología. Sí, “[e]n estos momentos la iglesia en España posee más de 60.000 templos y lugares de culto, además de otros edificios como seminarios, conventos, monasterios, residencias episcopales”⁸.

Es evidente que este inmenso patrimonio cultural hoy tenga reflejo en las Reales Academias de Bellas Artes españolas, entre ellas en la de Nuestra Señora de las Angustias, que desde hoy cuenta con la enorme experiencia del ya Académico Francisco Juan Martínez Rojas y cuyo perfil biográfico, aunque esbozado de modo muy sucinto, ocuparía aquí más tiempo del disponible en este institucional acto que tan gozosamente estamos celebrando.

8 ASEÑO PELEGRINA, Juan José. *Pasado, Presente y Futuro del Patrimonio Cultural de la Iglesia*. Sevilla, Discurso de Ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, Boletín de Bellas Artes XXXIII, pp. 157-179.

fundación
Cruzcampo

Depósito Legal: GR/xxxx-2014

Impreso en gráficas **granada**