

Techo de la capilla en el Seminario de Burgerland. Prof. Arquitecto R. Kramreiter. Viena.

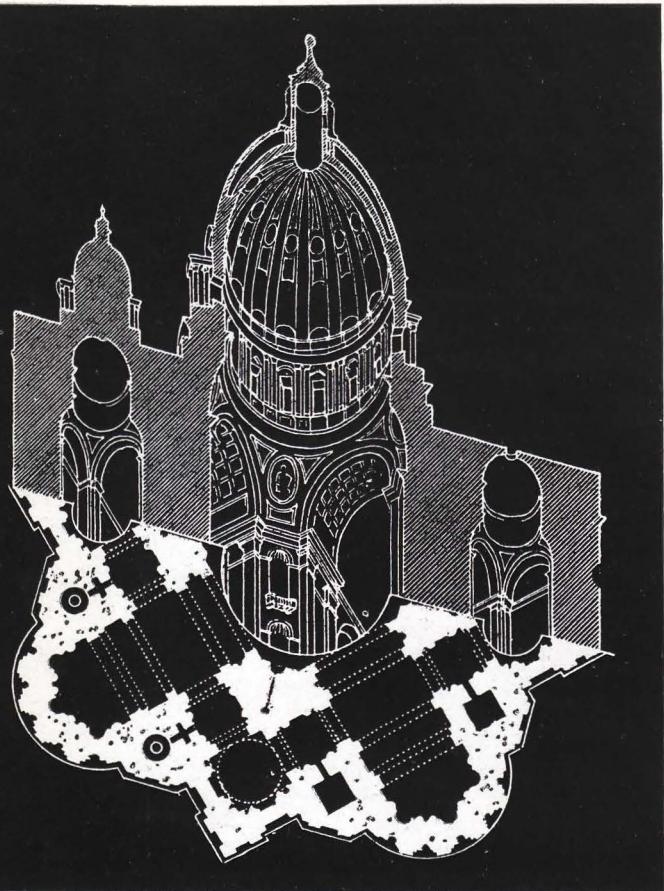
EL TEMPLO CATÓLICO DE NUESTRO TIEMPO

José M.ª Sostres. Arquitecto

Ha aparecido en Barcelona un anuario que lleva por título "Arte Sacro", con la intención de que los artistas españoles expongan su parecer en tan vital materia. Al hacernos eco de esta publicación, por demás interesante, reproducimos en nuestras páginas los textos "El templo católico de nuestro tiempo" y las respuestas que algunos artistas han dado a la consulta de "Qué orientación debe darse al arte sacro actual".

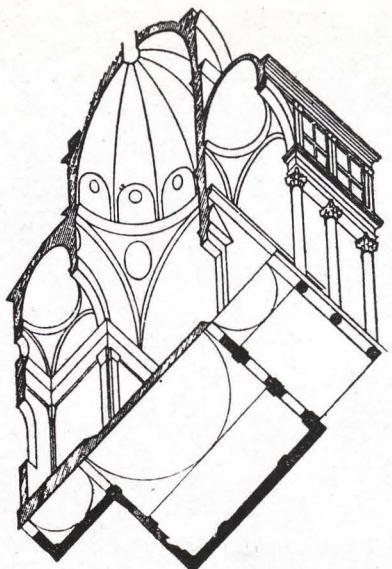
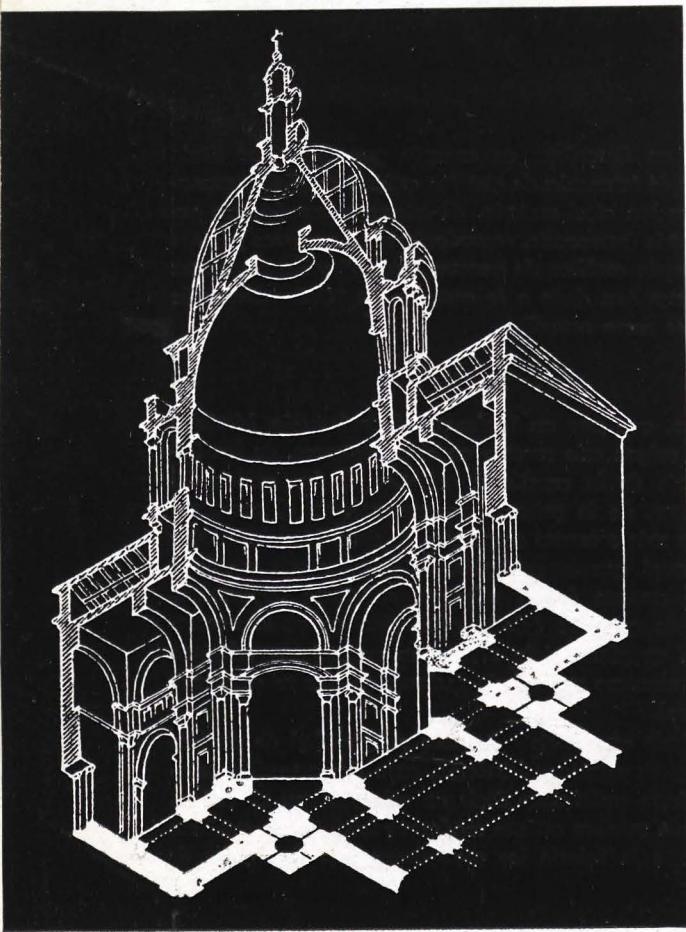
La crisis de la arquitectura religiosa, que por un fenómeno de refracción histórica situamos en el período actual, tiene su origen más remoto en el ochocientos, en los inicios del materialismo histórico. A través de la repetición ecléctica de los estilos del pasado, del "Art Nouveau", de los ismos, de la primera posguerra hasta el momento presente, se está dando vueltas, con visos más o menos aceptables de sinceridad, alrededor del difícil tema del arte religioso. Bastará que la confusión de valores, que sucede a la dramática transformación social de nuestra época, adquiera suficiente importancia para dejar al descubierto el equívoco de que una iglesia construida en estilo neorrománico o neogótico pudiera responder, en pleno siglo XIX, a un sentimiento religioso del ochocientos como puede serlo para nosotros una iglesia racionalista que se construya sin partir de la realidad religiosa actual.

Para muchos ha resultado fácil atribuir esta crisis a la poca religiosidad de nuestra época comparándola con la de otros siglos; equívoco histórico, cuya demostración rebasaría el marco de este artículo. Lo mismo podríamos decir en relación con el artista. No sabemos por qué inexplicable designio muchos artistas modernos laicos o no católicos han aportado en estos últimos tiempos a la Iglesia las expresiones más depuradas de

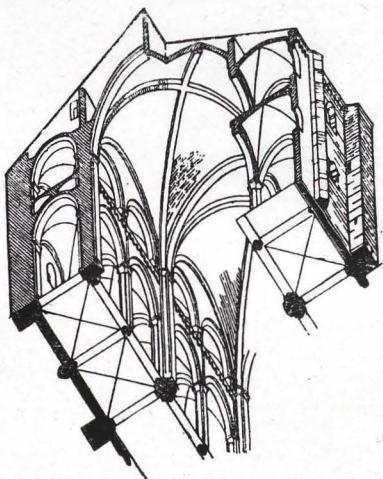


Basílica de San Pedro, Roma.

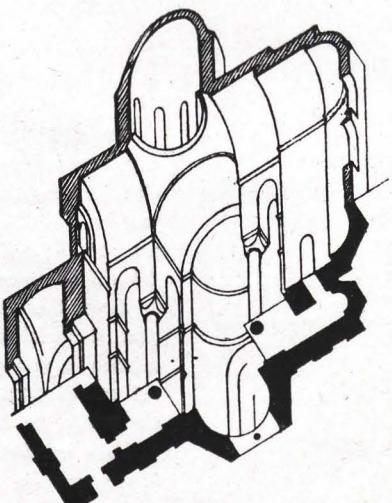
Catedral de San Pablo, Londres.



Capilla dei Pazzi,
Florencia.



Iglesia de San Ambrosio,
Milán.



Iglesia de Athos,
Grecia.

su arte. Y también resulta particularmente interesante observar que este hecho se haya producido en Francia, actualmente escenario de un impresionante resurgir religioso. Léger, Matisse y ahora Jean Cocteau, entre otros, han decorado los muros sagrados con pinturas, mosaicos y vidrieras. Mucho se ha especulado sobre la necesaria religiosidad del artista, cuestión que depende, naturalmente y en gran parte, del espíritu de la época de la cual el artista forma parte. A propósito de la sorprendente iglesia que Le Corbusier ha construido en Rondchamp y que tanto revuelo ha producido entre los medios intelectuales católicos de todo el mundo, el arquitecto y crítico italiano Rogers plantea la intrigante y confusa cuestión de que un artista no católico haya podido construir la más bella iglesia católica contemporánea, en términos que creemos interesante transcribir literalmente: "Lo importante—comenta el articulista—no es ser practicante, sino artista, es decir, capaz de interpretar el hecho religioso en sí mismo." Y más adelante, considerando este caso comparativamente con el de tantos arquitectos del Renacimiento, creyentes o practicantes a su manera: "...no es insinceridad, sino simplemente una participación profunda en los ideales de los demás y una capacidad para potenciar hasta la sublimación cualquier símbolo que sea digno de un pensamiento poético".

Para llegar a una conclusión de cómo habría de ser el templo actual, importa concentrar la atención sobre un hecho. La iglesia cristiana, como tipo constructivo, tal como aparece tradicionalmente desarrollándose y madurando estilísticamente a través de las generaciones, desaparece del panorama histórico con las últimas iglesias barrocas, expresión de la Contrarreforma, y que con una unidad estilística extraordinaria aparecen y señalan los límites del mundo católico de aquel momento. Con eclecticismo, las interpretaciones personales, respondiendo a los estilos históricos, dan lugar a una gran variedad de templos entre los cuales es difícil encontrar otro común denominador que las exigencias inalterables que afectan a las normas de la liturgia. La técnica moderna aplicada a la arquitectura religiosa, como el "gótico en hormigón", de Perret, no logra evadir una inmediata sugerencia arqueológica, una inteligente transposición. Su aportación auténtica responde, ante todo, al hecho de haber vinculado la técnica moderna con la arquitectura religiosa, cerrando, por tanto, el ciclo del historicismo, para abrir paso a una nueva y libre tradición.

La contraposición entre individuo y colectividad, entre vida privada y vida social, que a lo largo del ochocientos se hace patente en forma de exaltación personal, de aspiración a la genialidad por parte del artista, perdura hoy en escala más modesta. Este conflicto, centrado por la defensa de la libertad individual, abarca el panorama entero de nuestra época. En arquitectura se hace patente la necesidad de persistir en formas de expresión más estables, aunque con una gran elasticidad de aplicación. Cerrado el ciclo de los grandes maestros, y superada la fase polémica y revolucionaria del movimiento moderno, las jóvenes generaciones han aceptado un manerismo evolutivo para desarollar sobre una base consolidada una nueva tradición arquitectónica. Si realmente el problema de la arquitectura religiosa actual consiste en llegar a un tipo o a unos tipos constructivos, equivalentes en lenguaje actual a la variedad de la tipología del

Boceto de Le Corbusier para la iglesia de Ronchamp. Vista desde el valle.

Le Corbusier, el arquitecto, entrega al arzobispo Dubois, de Besançon, las llaves de la iglesia. El príncipe de la Iglesia habla desde el púlpito a Le Corbusier y a la muchedumbre bañada por el sol:

"Se ha dicho cierta vez que, en el siglo de las catedrales, surgió un estilo que trajo consigo un torrente de exaltación espiritual, y que llevó al arte a una consagración, al olvido de sí mismo y a la alegría de vivir. Algo de esta íntima elevación, suponemos, habrá sentido también usted, cuando alzó estos muros en el espacio. Este "rasacielos de María", que domina desde lejos toda la comarca, fué para usted lo mismo que dijera acerca de los constructores del siglo XIII: un acto de optimismo."

Y ahora nos confía esta capilla tal como en 1952 confió a Claudio Petit la Unité d'Habitation. Como usted dijo entonces, "la había construido para hombres". Aquí, caro señor, trabajó por Dios y para nuestra Madre."

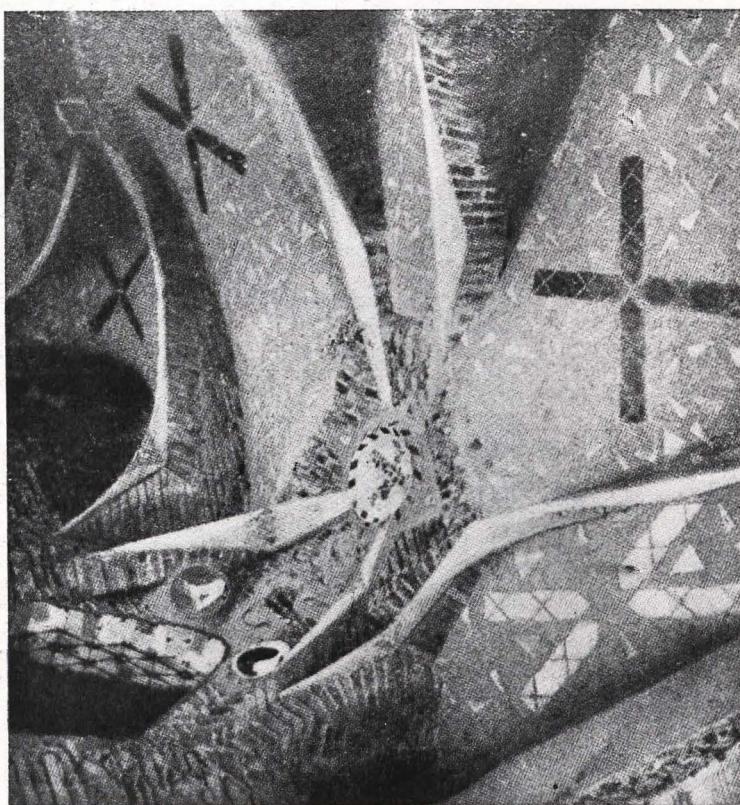


templo cristiano, nuestra atención deberá dirigirse preferentemente a estos ensayos en los que la aportación individual tiene todavía una última oportunidad para manifestarse, dada la relativa libertad plástica que el tema ofrece. Podemos afirmar que hoy existe, dentro de la heterogeneidad de la arquitectura religiosa que se construye en los diferentes países, un repertorio de elementos figurativos que se presentan simultáneamente y con la suficiente insistencia y generalidad para poderlos considerar integrantes de una síntesis definitiva, o sea de la iglesia moderna tipo.

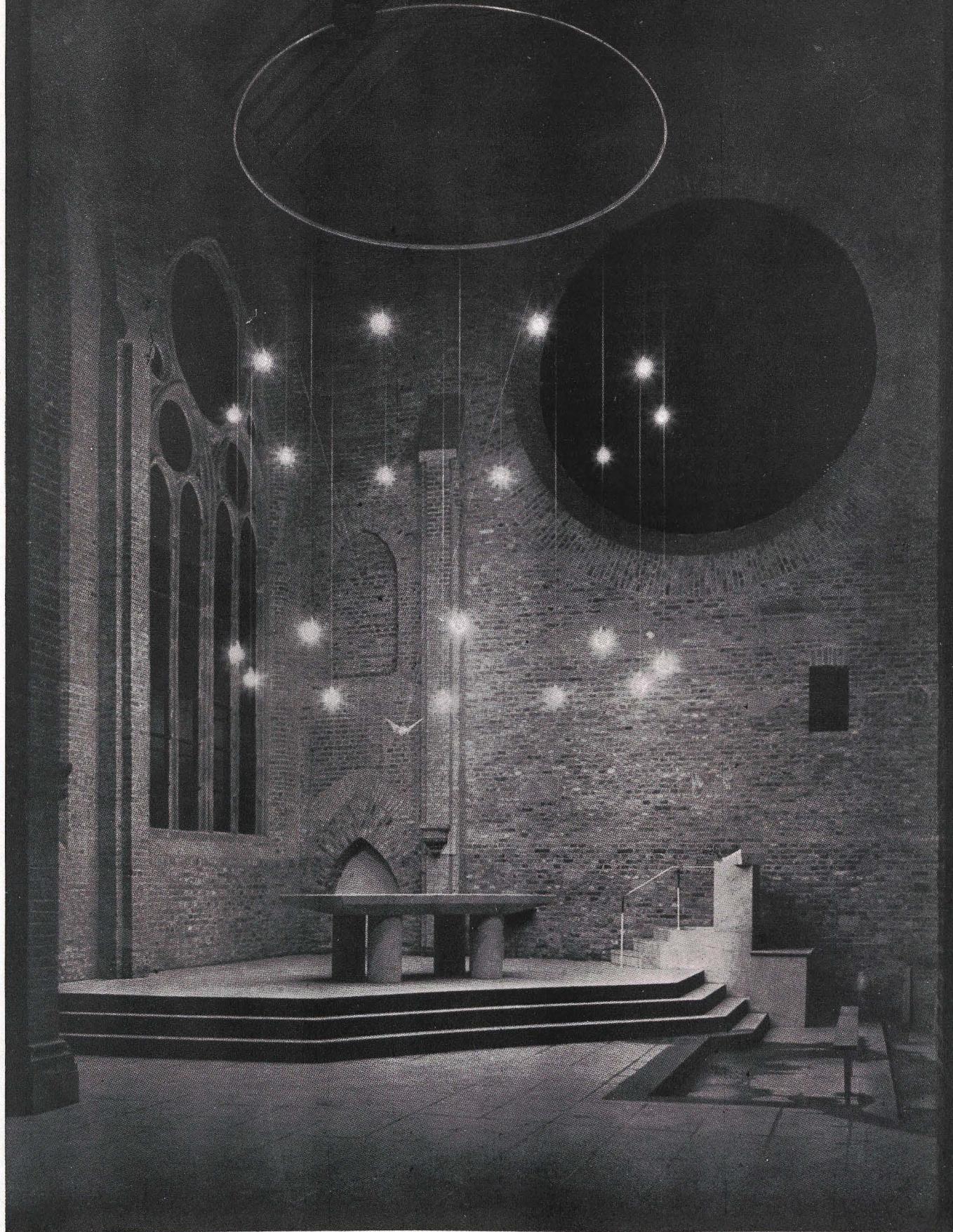
Como ilustración, y con el fin de situar el problema, aunque sea por absurdo, nos referiremos a dos obras excepcionales, sin duda las dos mejores obras de la arquitectura cristiana moderna: la cripta de la Colonia Güell, de Antonio Gaudí, y la Capilla de Notre Dame du Haut, de Le Corbusier.

La identidad cultural de estas dos obras extraordinarias, que no debemos confundir con ciertas semejanzas formales menos importantes, nos lleva a un análisis comparativo que nos ayudará a comprender, no solamente los contenidos estéticos, sino también los religiosos que las mismas encierran. Parece que en ambas el problema de fondo se haya planteado idénticamente, lo cual nos induce a sospechar en una relación directa. Primero, en el aspecto polémico, atacando en sus raíces la técnica constructiva sobre la cual los dos arquitectos desarrollan casi toda su obra. En Gaudí, la esterotomía de la piedra; en Le Corbusier, el hormigón armado. Para el primero, el análisis de la curva de presiones le lleva a la solución del problema estético, de acuerdo con una fiel interpretación plástico-geométrica de las líneas de fuerza, de las curvas de presiones, inclinando las columnas según la dirección de las mismas. En Rondchamp, el hormigón armado empleado por Le Corbusier, casi siempre como estructura reticular, adquiere en esta obra la máxima expresión plástica al ser utilizado de acuerdo con las condiciones que ofrece su fluidez, como si fuese una escultura moldeada. Basta comparar el ensayo de las funículas de la cripta gaudiniana con la maqueta en alambre y papel de Rondchamp.

También la componente naturalista está presente en ambas obras, ya sea por imitación o repetición del paisaje mediterráneo en la una; y en la otra, por el amplio paisaje francés de ondulados prados y colinas verdes. Este parece ser el motivo, casi panteísta, el puente entre la inspiración poética y la religiosa. "Empezamos, pues—dice Le Corbusier—, imaginando una acústica paisajista, tomando como testimonios los cuatro horizontes, que son: por un lado, el llano del Saona; por el opuesto, los Ballones de Alsacia,



Capilla Güell, Barcelona.
Antonio Gaudí, arquitecto.



Emil Steffan. Interior de la iglesia de San Francisco, en Colonia.

y por los otros dos lados, los valles contiguos. Buscamos formas que respondieran a estos horizontes, que los acogiesen. Al interior imaginamos una sinfonía de sombras, de claroscuro materializado en una ruda superficie de "gunita", simplemente encalada en toda su extensión.

En ambos, también, los "ismos" figurativos son el tema plástico sucedáneo emocional de la pintura y de la escultura como elementos que en lugar de estar "en" están "sobre" la arquitectura; naturalismo y simbolismo en el uno, purismo y cubismo en el otro, y en un sentido tal que ambicionan la integración definitiva de estos ismos, al complejo arquitectónico.

Esta inclinación naturalista—de partir del paisaje inmediato como motivo de composición, reflejándolo o recogiendo su eco en forma musicalmente similar a punto y contrapunto—tiene un hondo sentido religioso. Una identificación del templo, como casa de Dios, con el gran exterior, el universo, nos induce a interpretar la intención del artista, imaginando el templo como un microcosmos representativo del mundo entero; como un espacio cerrado, pero no ajeno a la presencia del universo, y en el que la idea de la divinidad adquiere su pleno sentido. Como vivencia integral, y por tanto como vivienda religiosa, esta conciencia cósmica, reducida al recinto del templo, contribuye a asociarnos a la idea del Dios Creador (el Pantocrátor de las pinturas murales románicas); a la ubicuidad divina, al sentido ecuménico de la fraternidad cristiana. Difícilmente este sentimiento trascendente puede lograrse con un espacio geométrico, puramente formalista, limitado por planos, como sucede, por ejemplo, con ciertas iglesias suizas modernas del período racionalista. En Rondchamp un delicioso y significativo detalle en las vidrieras policromadas, obra del propio arquitecto, nos revela el indicado propósito: entre inscripciones y representaciones de elementos naturales, plantas, flores, ríos, astros y nubes, en ciertas porciones el vidrio es transparente a la altura normal de la visión. Por esta mirilla, a través de la cual se contempla el paisaje lejano, la evasión o la comprensión del mundo real es todavía posible, porque quizás sea necesaria esta referencia a la realidad para conseguir una mayor conciencia anímica del espacio cósmico que la iglesia "representa".

Es interesante observar cómo los mejores ejemplos de la arquitectura escandinava coinciden también en un matiz naturalista, que presenta características diferentes de las formas del misticismo católico y mediterráneo que acabamos de comentar.

El contacto entre el espacio interior del templo y el exterior se realiza abiertamente a través de superficies acristaladas, con lo cual la Naturaleza forma parte de la composición. En algunos casos, incluso el altar queda abierto lateralmente a plena luz, como en la capilla del crematorio de Abo, en Finlandia, obra de Erik Bryggman, y aparece ornamentado con elementos vegetales, plantas trepadoras que asciendan por el muro del fondo del altar, envolviendo el símbolo de la cruz. En otras, como en el conjunto monumental del crematorio de Estocolmo, de Gunnar Asplund, la fusión del paisaje, prolongándose extensamente hacia el horizonte a través de la sucesión de los diferentes edificios que componen el crematorio, produce en el ánimo un indefinido sentimiento de eternidad, pero de una eternidad considerada más como un absoluto abstracto que como una intuición trascendente del más allá. Todas esas formas de cultura arquitectónica religiosa, que se producen en un clima, en una mentalidad racial y en el sentimiento religioso de un dogma alejado del catolicismo, tienden a mostrarnos la muerte como un hecho natural, rehuendo lo que a la misma le imprime mayor carácter religioso y trascendente, o sea la supervivencia. En las ilustraciones pictóricas de los muros, por ejemplo, en el crematorio de Estocolmo, antes indicado, el suceso inevitable se presenta como el punto terminal de la curva de crecimiento y decadencia de la vida simbolizada por las diferentes edades y comparativamente con los hechos naturales, los árboles en flor y en fruto, las estaciones del año, formas de un repertorio alegórico de raíz materialista y laica con leves acentos de optimismo roussoniano. Y este mismo efecto contribuye al objeto mismo del crematorio.

No hay experiencia cultural despreciable, y menos tratándose de un tipo de arquitectura que actualmente hemos de considerar en fase formativa, a pesar de obras excepcionales, como Rondchamp, pero tan vinculadas a la propia personalidad del arquitecto y por la alta calidad estética de la misma, que escapan a la vez a toda clasificación y a toda imitación. Estas iglesias nórdicas pueden ser, y son, motivo de inspiración para la arquitectura católica actual, discriminando debidamente los errores dogmáticos que las mismas pudieran encerrar. Tanto o más que en el dato empírico, el arquitecto deberá atender, para llegar al tipo de iglesia de nuestro tiempo, a las formas del catolicismo actual que respondan a un sentimiento vivo y actuante del catolicismo presente. Sobre este último estrato, el templo surgirá espontáneamente, como un hecho natural.