

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA.
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACION.
ESCUELA DE ARTES.
DEPARTAMENTO DE ARTES PLASTICAS.

**Análisis artístico y litúrgico de la iglesia
“Templo Nacional San Juan Bosco”**

Trabajo de grado para optar al título de Licenciado en Artes
Mención Artes Plásticas.

Br. Gabriela Marisol Salgado Álvarez.

C.I. N° 18 038 849.

Tutor Académico: Prof. Freddy Carreño.

Junio, 2011

“Los grandes artistas, sin necesidad de palabras, dieron figura a las verdades de la religión y las representaron en formas siempre nuevas”

Frank Kacmarcik

Dedicatoria

A Jesús, a mi Madre, mi hermana y mis viejos.

Agradecimientos

Agradecemos a la planta profesoral de Departamento de Artes Plásticas, por habernos guiado en este camino de conocimiento, en el que cada día redescubrimos nuestro amor por el arte. A Freddy Carreño, por toda su atención y sabios consejos que esclarecieron los momentos más álgidos de este proceso.

Igualmente al Padre salesiano Miguel González y al Arq. Gustavo Wallis Olavarría, quienes cordialmente pusieron a nuestra disposición todos los registros escritos y fotográficos del Templo Nacional San Juan Bosco.

De forma especial a Daniela Corredor, por su disposición y colaboración, a Cedric Retailleau por su gran apoyo y a mi madre por haberme traído hasta acá.

Introducción

El comienzo de nuestro camino en los estudios de la historia del arte, ciertamente estuvo marcado por un especial interés por el arte cristiano, en especial por su arquitectura. El patrimonio que durante siglos se ha formado bajo el auspicio de la Iglesia católica ha sido, para nosotros, un tema poderosamente llamativo. Al realizar nuestros primeros acercamientos a las labores propias de la investigación, este terreno de la producción artística se presentaría, expedito, como nuestra principal motivación.

Dentro del contexto venezolano, este patrimonio cuenta con un importante número de iglesias que responden a una tradición estilística colonial bien enraizada. En la actualidad, este estilo coexiste con otra serie de tendencias disímiles, formando un panorama en el que reina la “diversidad” artística (cuando no el caos). Es específicamente en la década del sesenta cuando el estilo colonial empieza a ceder paso frente a la presencia de un nuevo lenguaje arquitectónico que llega al país desde Europa y Estados Unidos: el Estilo Moderno. Un ejemplo que, a nuestro juicio, es realmente representativo de este maremágnum de formas y tendencias constructivas es la moderna Catedral Metropolitana de Barquisimeto, emplazada en uno de los sectores más pobres de la ciudad. Su moderna estructura realizada en concreto, metal, y vidrio contrasta fuertemente con las improvisadas viviendas que se encuentran en el área.

Este llamativo edificio muestra un tipo de lenguaje arquitectónico que, difiere completamente del tradicional estilo que se observa en la mayoría de las iglesias del país. Es entonces cuando surge en nosotros una serie de preguntas: ¿qué otras edificaciones eclesióásticas del país coinciden con el estilo moderno de esta catedral? ¿se trata de un modelo aislado?

La respuesta no estaría muy lejos de nosotros. En la ciudad de Caracas, específicamente en la Urbanización Altamira, se ubica el Templo Nacional San Juan Bosco. Aunque éste no presenta los mismos materiales o el artificioso manejo de las formas parabólicas, resulta igualmente llamativo por la limpidez de sus líneas rectas y la exposición del concreto, algo impensable bajo los esquemas estilísticos de la mencionada tradición colonial.

Al revisar los datos concernientes a esta iglesia encontramos que el arquitecto encargado de su diseño fue Guido Bermúdez, uno de los más importantes exponentes del Movimiento Moderno en Venezuela. La construcción se llevó a cabo entre 1964 y 1967, período que coincide con el ya iniciado proceso de renovación de las tendencias estilísticas en la arquitectura del país. Estas fechas, a su vez, coinciden con la celebración de un evento, en el seno de la Iglesia católica, en el que se renueva el significado del acto litúrgico, se trata del Concilio Vaticano II. En él, los padres conciliares asimilan el trabajo realizado previamente por un importante grupo de teólogos, liturgistas y arquitectos que reconocían la necesidad de modernizar los espacios donde la liturgia católica se lleva a cabo, no por un mero interés estilístico, sino a fines de que, siendo más atractiva para los fieles y asistentes, se promueva una dinámica de celebración activa, participativa y comunitaria.

Al recorrer el Templo Nacional San Juan Bosco y contemplar los códigos formales, constructivos y artísticos bajo los cuales se realiza el diseño, nos preguntamos: ¿Cómo se articula el lenguaje constructivo moderno en esta edificación? ¿sus formas responden a los principios funcionalistas? ¿la configuración arquitectónica y artística promueve la participación y el comunitarismo en la celebración de los ritos, tal como lo solicita la Iglesia? ¿logra el arquitecto, a través de su herencia estilística moderna, enunciar el protagonismo de la liturgia eucarística que ha de llevarse a cabo en el recinto? ¿se trata de una atinada fusión entre modernismo arquitectónico y ceremonialidad litúrgica? o ¿se da mayor importancia a una de estas?

Si bien nuestro interés devino por el innovador estilo arquitectónico que se observa en la edificación, adentrándonos un poco más en el tema, comprendimos que analizar esta obra implicaría no sólo un estudio estilístico sino también uno que atienda los nuevos significados y necesidades litúrgicas a las cuales deberían responder estos espacios.

Así fue tomando forma nuestro tema de investigación: realizar un análisis artístico y litúrgico de la arquitectura y el espacio celebrativo del Templo Nacional San Juan Bosco, en la ciudad de Caracas. En este sentido, nos insertamos en la línea de investigación que aborda autores como: Juan Plazaola, Mattia del Prette, Maurizio Bérgamo y Pedro Farnés, quienes serán nuestras principales fuentes teóricas en el desarrollo de este trabajo de grado.

Es necesario acotar la escases de fuentes en lengua castellana que se presenta al abordar el tema. La mayoría de los teóricos e investigadores que estudiaron el movimiento de arquitectura religiosa moderna son de origen germánico y francés. Por lo que sus textos, al no haber sido traducidos aún al español, no pudieron ser incluidos en la investigación.

Por otra parte, la mencionada metodología de análisis en la que deben fusionarse las perspectivas artísticas y litúrgicas tiene precedente en los estudios de los autores antes mencionados. Igualmente, en nuestra casa de estudio, existen dos investigaciones previas que adoptan este modelo metodológico, pero que, sin embargo, abordan productos artísticos distintos a la arquitectura. Este es el caso de la *Aproximación artística, teológica y litúrgica a los iconos de la Catedral San Jorge de la ciudad de Caracas*, realizada por Royland Vilorio en 2007; y el estudio de *La música en la renovación litúrgica del Concilio Vaticano II y su repercusión en Venezuela*, realizado por Sandrah Silvio en 1987.

Nuestra investigación pretende ser teórica, histórica y documental. Teórica porque implica una reflexión sobre la base de postulados epistemológicos relacionados tanto al arte como a la religión cristiana; histórica,

porque se debe tomar en cuenta cómo el patrimonio arquitectónico de la iglesia va renovando sus estilos para responder a las necesidades de cada época y, en particular, a la renovación litúrgica que se toma forma en el siglo XX; y documental por la amplia investigación bibliográfica que este trabajo supone.

Consecuentes con el objetivo, debemos atender primeramente al significado esencial de la celebración litúrgica cristiana para poder entender cuáles son los contenidos que deben expresar las innovadoras formas de la arquitectura moderna religiosa . Así comienza nuestro primer capítulo. Seguidamente, se hace una revisión de cómo los grandes estilos que surgieron a través de la historia, al alejarse del originario modelo espacial de la “domus ecclesiae”, fueron perdiendo también la cohesión y el comunitarismo que caracterizaba a las asambleas celebrantes del cristianismo primitivo. A partir de esto, se identifica algunas de las causas que podrían impedir el desarrollo de una liturgia tal y como la concibe la iglesia contemporánea.

En el segundo capítulo, se abordan las circunstancias sociales, religiosas y artísticas que promovieron la renovación del lenguaje arquitectónico en la construcción de iglesias durante los primeros sesenta años del siglo XX, haciendo referencia, finalmente, a los contenidos expuestos en el Concilio Vaticano II referentes a la nueva arquitectura sagrada.

Ciertamente la amplitud de los temas aquí anunciados puede generar temores, sin embargo, el objetivo de este recorrido no tiene más ambición que comprender cuáles fueron las circunstancias en las cuales surgió la necesidad de renovar la significación del espacio celebrativo cristiano y sus estructuras.

Finalmente, y teniendo en cuenta los fundamentos teóricos, históricos y culturales desarrollados en los dos primeros capítulos, se procede al análisis del Templo Nacional San Juan Bosco. Éste se comienza con la descripción formal del diseño realizado por Guido Bermúdez, lo que permite posteriormente examinar de qué manera la configuración arquitectónica y artística de este espacio celebrativo responde a los imperativos de la renovación litúrgica.

Índice de contenido.

Dedicatoria	II
Agradecimientos	III
Introducción	IV
Índice de ilustraciones	XI
I. El espacio sagrado en la tradición judeo- cristiana	1
1. La eucaristía cristiana.....	5
2. Del Templo a la iglesia.....	9
3. La tradición constructiva cristiana.....	11
La “domus ecclesiae”.....	11
La basílicas y las primeras desviaciones.....	14
La abacial románica.....	20
El estilo Gótico y la piedad extralitúrgica.....	23
El Renacimiento y las reformas de Trento.....	27
El Barroco.....	29
Siglos XVIII y XIX.....	30
4. Actitudes que perviven.....	32
Mentalidad de sacrificio.....	32
Pérdida de la asamblea.....	34
Pérdida del dinamismo litúrgico.....	35
Devocionismo privado.....	36
II. Nuevos contenido, nuevas formas	39
1. Antecedentes.....	40
2. El Movimiento Litúrgico y la nueva arquitectura.....	48
3. La arquitectura religiosa a partir de la posguerra.....	56
Europa.....	57
América.....	65

4. Concilio Vaticano II y la sensibilidad contemporánea.....	69
III. El Templo Nacional San Juan Bosco. ¿Tradición o innovación?.....	80
Conclusiones.....	113
Fuentes consultadas.....	118
Anexos.....	121

Índice de Ilustraciones

Ilustración N° 1. Diagrama de la estructura de la Domus Ecclesia de Doura Europos. Corte isométrico anónimo, 2008. Publicado en *Wikipedia.fr*

http://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Dura_Europos_domus_ecclesiae_isometric_view.svg (Abril, 2011).

Ilustración N° 2. Basílica de Santa Sabina, Italia, 422 d.C. Nave central. Fotografía anónima, 2006. Publicada en *Enseñ-arte*:

<http://aprendersociales.blogspot.com/2008/11/la-baslica-de-santa-sabina.html> (Abril, 2011).

Ilustración N° 3. Tipología de la planta arquitectónica de las basílicas cristianas. Diagrama anónimo. Publicado en *Index Público*:

<http://proxy.iescondesaeylo.com/publico/GEOGRAFÍA%20E%20HISTORIA/HISTORIA%20del%20ARTE/MATERIAL/Elementos%20arquitectonicos/Planta%20Basilical%20Romana.jpg> (Abril, 2011).

Ilustración N° 4. Abadía de Vezelay, Francia, 1037-1104. Nave central. Fotografía: Adriano Cíao, 2007. Publicada en *Sobre Francia*:

<http://sobrefrancia.com/2009/03/18/la-colina-de-vezelay-y-su-famosa-abadia/> (Abril, 2011).

Ilustración N° 5. Planta arquitectónica de Iglesia de Santiago de Compostela, España, 1075. Fotografía: José Manuel Benito, 2006. Publicada en *Wikipedia.org*:

http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Santiago_de_Compostela_plan_vertical.jpg (Abril, 2011).

Ilustración N° 6. Catedral de Saint Denis, Francia, 1122-1151. Fotografía: Ben Johnson, 2001. Publicada en *Wikipedia.org*:
<http://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:SaintDenisInterior.jpg> (Mayo, 2011).

Ilustración N° 7. Catedral de Canterbury, Inglaterra, s. XI. Nave central. Fotografía anónima, 2010. Publicada en *Panoramio*:
<http://www.panoramio.com/photo/41870797> (Mayo, 2011).

Ilustración N° 8. Planta arquitectónica del proyecto presentado por Bramante para la Basílica San Pedro, 1505. Publicado en *La Salle*:
http://www.lasalle.es/santanderapuntes/arte/renacimiento/arquitectura/xvi/bramante_roma_san_pedro_planta.htm (Mayo, 2011).

Ilustración N° 9. Filippo Brunelleschi, Basílica de San Lorenzo, Italia, 1419. Nave central. Fotografía anónima. s/f. Publicada en *Tiempo de Arte*:
<http://tiempodearte1.blogspot.com/2010/11/fenomeno-italiano.html>

Ilustración N° 10. Iglesia de San Ignacio de Loyola, Italia. 1626. Nave central. Fotografía anónima, 2010. Publicada en *Flickr*:
<http://www.flickr.com/photos/j-s-c/4665920347/in/photostream/> (Junio, 2011).

Ilustración N° 11. Arq. Otto Wagner, Iglesia del Centro Psiquiátrico Steinhoff, Viena, 1907. Fachada. Fotografía: Doris Antony, 2009. Publicada en *Wikipedia.org*:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Wien_Kirche_am_Steinhof.jpg (Junio, 2009).

Ilustración N° 12. Arq. Otto Wagner, Iglesia del Centro Psiquiátrico Steinhoff, Viena, 1907. Nave única. Fotografía anónima, s/f. Publicada en *Holy Whapping*:
<http://holywhapping.blogspot.com/2009/02/kirche-am-steinhof-vienna.html>
(Mayo, 2011).

Ilustración N°13. Antoni Gaudí. Capilla de Colonia Güell, España. 1908. Vista desde el altar. Fotografía: Josep García, s/f. Publicada en *Aconstruir*:
<http://www.aconstruir.com/destituido-el-arquitecto-que-restauro-la-cripta-guell-de-gaudi/>

Ilustración N° 14. Arq. August Perret, Iglesia de Notre Dame du Raincy, Francia, 1923. Fachada. Fotografía: Erick Masson, 2008. Publicada en *Routard*:
http://www.routard.com/photos/ile_de_france/52123-l_eglise_notre_dame_du_raincy.htm (Mayo, 2011).

Ilustración N°15. Arq. August Perret, Iglesia de Notre Dame du Raincy, Francia, 1923. Nave central. Fotografía: Xavier Jaureguiverry, s/f. Publicada en *Flickr*:
<http://www.flickr.com/photos/25831000@N08/2429083734/lightbox/> (Junio, 2011).

Ilustración N° 16. Arq. Rudolf Schwarz, Iglesia Corpus Christi, Aquisgrán, 1928. Nave única. Fotografía anónima, s/f. Publicada en *MLibrary Digital Collection*:
http://quod.lib.umich.edu/u/ummu/x-05-01967/05_01967 (Junio, 2011).

Ilustración N° 17. Arq. Fritz Metzger. Iglesia de San Carlos, Lucerna, 1931. Nave única. Fotografía: Paula Hamilton, s/f. Publicada en *Sanctuary for Sacred Arts Gallery*:
<http://sanctuaryforsacredarts.com/S4SAGallery/displayimage.php?album=5&pos=69> (Junio, 2011).

Ilustración N° 18. Arq. Barry Bayne. Iglesia Cristo Rey, Irlanda, 1928. Nave única. Fotografía anónima, s/f. Publicada en *Turner Cross*:
<http://www.turnerscross.com/church/interior.php> (Junio, 2011)

Ilustración N° 19. Arq. Guido Bermúdez Briceño. Templo Nacional San Juan Bosco, Caracas., 1964-1967. Fotografía Orlando Leiva, 2008. Publicada en *Panoramio*:
<http://www.panoramio.com/photo/7279065> (Junio, 2011).

Ilustración N° 20. Maqueta presentada por Guido Bermúdez correspondiente a la primera propuesta de diseño Templo Nacional San Juan Bosco, Caracas. Fotografía anónima, s/f. Colección privada del Padre Miguel González.

Ilustración N° 21. Arq. Carlos Raúl Villanueva. Iglesia de la Asunción, Caracas, 1957. Fachada lateral. Fotografía anónima, s/f. Publicada en *Centenario Villanueva*:
http://www.centenariovillanueva.web.ve/Arquitecto/Portafolio/3_Plena_Modernidad/Iglesia_La_Asuncion/Frames_La_Asuncion.htm (Junio, 2011)

Ilustración N° 22. Templo Nacional San Juan Bosco, Caracas. Parte inferior de las paredes laterales. Costado oeste. Fotografía: Gabriela Salgado. (Enero, 2011)

Ilustración N° 23. Templo Nacional San Juan Bosco, Caracas. Nave única, vista desde el altar. Fotografía: Gabriela Salgado. (Enero, 2011).

Ilustración N° 24. D. Dadamo, *Cristo en Ascensión*, s/f. Escultura en metal. Fotografía: Gabriela Salgado. (Enero, 2011).

Ilustración N° 25. Vitrales de la fachada frontal del Templo Nacional San Juan Bosco. Visto desde el interior. Fotografía: Jorge Herrera, 2007. Publicada en *Flickr*:

<http://www.flickr.com/photos/apux/605254410/in/photostream/> (Junio, 2011).

Ilustración N° 26. Templo Nacional San Juan Bosco. Fachada original. Fotografía anónima, s/f. Colección privada del Arq. Gustavo Walli-Olavarria.

Ilustración N° 27. Templo Nacional San Juan Bosco. Fachada actual. Fotografía anónima, 2007. Publicada en *Panoramio*:

<http://www.panoramio.com/photo/835192> (Junio 2011).

Ilustración N° 28. Artistas Vidrieros de Irún, *Vía Crucis*, s/f. Costado oeste del Templo Nacional San Juan Bosco. Fotografía: Gabriela Salgado. (Enero, 2011).

Ilustración N° 29. Artistas Vidrieros de Irún, *Vía Crucis*, s/f. Costado este del Templo Nacional San Juan Bosco. Fotografía: Gabriela Salgado. (Enero, 2011).

Ilustración N° 30. Mateo Manaure. Vitrales superiores del Templo Nacional San Juan Bosco. Fotografía: Jorge Herrera, 2007. Publicada en *Flickr*:

<http://www.flickr.com/photos/apux/589788642/in/photostream/>

Ilustración N° 31. Mateo Manaure. Vitrales en parte superior de la nave única del Templo Nacional San Juan Bosco. Fotografía: Gabriela Salgado. (Enero, 2011).

Ilustración N° 32. Templo Nacional San Juan Bosco. Fachada frontal. Fotografía: Engelbert Romero, 2011. Publicada en *Flickr*:

<http://www.flickr.com/photos/engelbertview/5482431757/>

Ilustración N° 33. Templo Nacional San Juan Bosco. Nave única. Fotografía: Gabriela Salgado. (Enero, 2011).

Ilustración N° 34. Templo Nacional San Juan Bosco. Nártex. Fotografía: Gabriela Salgado. (Enero, 2011).

Ilustración N° 35. Templo Nacional San Juan Bosco. Programa de iluminación original para el ábside. Fotografía anónima, s/f. Colección privada del Arq. Gustavo Wallis-Olavarria.

CAPITULO I

EL ESPACIO SAGRADO EN LA TRADICIÓN JUDEO- CRISTIANA

El hombre ha sentido la necesidad de seccionar el espacio que lo rodea, de asirse de él, darle forma y asignarle determinadas funciones. Al mismo tiempo, atendiendo a su necesidad de acercarse a lo Divino, el hombre ha configurado ciertos espacios en los que, reconociendo su naturaleza sagrada, puede desarrollar diversas actividades que mantengan la relación pía: ritos, sacrificios, celebraciones, etc. Si bien el hombre ha acuñado un sentido sacro a determinados espacios naturales como la montaña, el río, etc., ha sabido también articular de forma artificiosa ciertos espacios para ser consagrados al ámbito religioso.

“ la consagración es la operación por la cual el hombre (...) retira una cosa de su uso corriente, o una persona de su primera disponibilidad, para reservarla para la Divinidad, para rendir pleno homenaje a la soberanía de Dios sobre su creación (...)”¹

A través de la historia estos lugares han sido configurados de acuerdo con las concepciones que cada cultura tiene sobre lo Divino. En Occidente, los principios de la tradición judeo-cristiana han dado forma a un importante patrimonio arquitectónico. Sinagogas, templos, casas de oración, iglesias basilicales, catedrales, abadías, y capillas han sido algunas las edificaciones que, materializando la concepción de espacio sagrado de cada período, han permitido a los fieles llevar a cabo sus actividades culturales.

¹CHENU, M.D. “Los laicos y la Consecratio Mundi”, *La Iglesia del Vaticano II*. Barcelona, Juan Flores, Tomo II, p.1002.

En el caso de la religión católica específicamente, se considera que la principal misión de los artistas y arquitectos al servicio la Iglesia ha sido la de ejercitar la mediación entre la verdad de Dios y su pueblo, primeramente penetrando en el misterio cristiano por la contemplación y luego anunciarlo vitalmente, no con palabras sino con medios constructivos². La historia de los estilos evidencia cómo durante cada período se han creado programas teológicos y simbólico que permiten a los fieles acercarse a Dios y que al mismo tiempo, han sido la base para que los arquitectos y artistas construyeran las edificaciones en las cuales estos se reúnen.

Cada uno de estos programas de ideas que han nutrido el arte cristiano-católico han sido discutidos por las autoridades eclesíásticas en los diversos concilios ecuménicos que la Iglesia a llevado a cabo. Estas reuniones han permitido que la Institución, que cuenta con más de 2000 años de historia, se adapte a las circunstancias y necesidades de cada tiempo. El último en celebrarse fue el Concilio Vaticano II, entre 1962 y 1965. Dicho evento representa una “puesta al día” necesaria después del último Concilio que había sido celebrado en Trento entre 1545 y 1563. Quinientos años después de su culminación la Iglesia no había abierto otro proceso de revisión, más que aquel celebrado en la ciudad de Vaticano entre 1869 y 1870, evento que se vio interrumpido por el contexto bélico vivido para entonces en Italia.

La importancia de este XXI concilio ecuménico en el contexto contemporáneo es evidente si se sopesan las fechas antes mencionadas ante el convulsionado contexto bélico vivido durante la primera mitad del siglo XX. La Iglesia católica debía emitir una respuesta que fuese cónsona con el proceso de modernización; debía tomar una posición, revalorizar la importancia de la vida religiosa del hombre contemporáneo.

²Citado en: PLAZAOLA, 2006. Pág. 59

El Concilio Vaticano II estuvo animado por un espíritu pastoral en el que se reconoce la importancia de la capital de celebración litúrgica para la comunidad católica. Fruto de la primera sesión de este Concilio es la Constitución sobre la Sagrada Liturgia, “*Sacrosactorum Concilium*”, promulgada por Pablo VI el 4 de diciembre de 1963. En este documento se plantea dar una nueva faz a la Iglesia, que renueve y vigorice la fe del hombre contemporáneo, a través de una experiencia litúrgica participativa y comunitaria. Esta renovación implicaría dejar atrás el esquema de celebración litúrgica que se había ido asentado en los siglos precedentes, en el que una muchedumbre secular asistía pasivamente a los ritos que eran patrimonio exclusivo del clero oficiante, y en cambio, pasar a una liturgia celebrada en común por un pueblo sacerdotal que vive la experiencia pascual conjunta.³

Si embargo, está claro que la participación no puede ser impuesta por medio de decretos conciliares, y que debe ser promovida a través de programas de orden pastoral. Pero es necesario recalcar que este documento no se trata de una imposición de renovación, sino de la promoción de ésta a través de ciertos elementos que intervienen en la dinámica litúrgica. Se trata de renovar la manera en que se articulan ciertos elementos del rito eucarístico católico para que sea más atractivo y aprehensible para el hombre contemporáneo, y así reanimar y fortalecer la fe a nivel individual y comunitario. La historia de la Iglesia confirma que la misma celebración litúrgica educa y renueva la fe, y lo mismo podemos decir del espacio donde ésta se lleva a cabo.

Las autoridades eclesiásticas retoman en el Concilio Vaticano II una este “noble servicio” de las bellas artes, destacando que “*Tanto más pueden orientarse hacia Dios y aumentar su alabanza y gloria cuanto que no se les señale otra finalidad que la de colaborar lo más posible con sus obras y*

³BERGAMO, Maurizio; DEL PRETE, Mattia. *Espacios celebrativos. Estudio para una arquitectura de las iglesias a partir del Concilio Vaticano II*. Bilbao, Ediciones EGA, 1997, p.16.

*encaminar piadosamente las mentes de los hombres hacia Dios.*⁴ En este sentido, los Padres Conciliares exhortan a tener suma diligencia en la construcción de iglesias, a fin de que éstas sean aptas para *“la celebración de las acciones litúrgicas y para la participación activa de los fieles en ellas.”*⁵

Si bien, como veremos posteriormente, el documento conciliar no especifica qué modelos formales deben seguirse para promover y expresar el carácter “comunitario” de la renovada liturgia, los arquitectos, conjuntamente con teólogos, dirigentes pastorales y liturgistas, van realizar trabajos teóricos en los cuales estudiaran qué modelos estructurales, espaciales y artísticos han atinado en esta labor a lo largo de la historia. Los arquitectos y teóricos italianos Mattia del Prete y Maurizio Bergamo han desarrollado un interesante trabajo en este sentido. En su libro *Espacios celebrativos* exponen que es necesario:

- en primer lugar, que se incorporen sistemas de signos e imágenes sumamente actuales que puedan tener un alto impacto comunicativo dentro de la feligresía,
- y que al mismo tiempo, que se retomen algunas formas y simbologías originarias de la Iglesia paleocristiana, puesto que estas soluciones formales y espaciales podrían promover la “participación activa” de la asamblea y el espíritu de “comunidad” que animaba al pueblo cristiano de los orígenes.

Los arquitectos de iglesias se van a encontrar entonces ante un problema crucial: el de diseñar una edificación que responda a los nuevos principios de la arquitectura moderna, sin soslayar los contenidos simbólicos y litúrgicos inherentes a la naturaleza eclesial de la construcción. Algunos arquitectos privilegiaron en sus diseños la funcionalidad promovida por la arquitectura racionalista: líneas rectas, formas geométricas, grandes

⁴CONCILIO VATICANO II. *Constitución sobre la Sagrada Liturgia. Sacro Sanctorum Concilium*, art. 22.

⁵*Ibidem*, art. 24.

volúmenes, empleo del hormigón armado, etc. Otros en cambio, reclamaron la importancia del acto litúrgico optando por soluciones formales más relacionadas con el expresionismo y el simbolismo. Sin embargo, en otro grupo de edificaciones se puede observar la atinada fusión entre la funcionalidad arquitectónica y la ceremonialidad litúrgica.

Al estar frente cualquiera de estas obras de la arquitectura moderna religiosa ciertamente el espectador puede quedar impresionado por las innovadoras formas y materiales elegidos por los arquitectos. Sin embargo, para analizar estas edificaciones se debe ir mas allá de los atractivos aspectos técnicos y formales. Estas obras deben ser entendidas como la respuesta formal a una sistema de ideas renovado en el que se reconoce que la principal función de un edificio eclesiástico es la de promover el desarrollo de una celebración litúrgica dinámica, activa y participativa.

Si los edificios eclesiásticos católicos deben articularse en función de una nueva dinámica litúrgica, ésta ha de ser, pues, nuestro primer punto de análisis. Antes de realizar un análisis arquitectónico, es importante entender el programa de ideas que deben materializar las nuevas formas.

1.- LA EUCARISTIA CRISTIANA

La liturgia que hoy celebra la comunidad cristiana conmemora la Última Cena celebrada por Jesús en la Pascua judía antes de su pasión y muerte. La Pascua, para los judíos, significa el paso de la esclavitud a la libertad, tal como lo relata el libro del Éxodo, Dios a través de Moisés liberó al pueblo hebreo de la esclavitud a la cual eran sometidos en Egipto. Moisés pidió a los judíos que tiñeran los marcos de las puertas de sus casas con la sangre de un cordero, pues esta los protegería y salvaría. Esa noche Dios pasó de largo por las casas de los israelitas que fueron marcadas, y dio muerte *“desde el primogénito del*

faraón, hasta el primogénito de la esclava que se sienta detrás de la muela.” (Ex 11,5). Así, “aquella noche llamó el faraón a Moisés ...y... dijo: Id, salid de en medio de nosotros...idos y dejadme.” (Ex 12, 31-32).

Para los hijos de Israel, esa noche de Pascua debe ser celebrada con una gran liturgia de acción de gracias y de exultación, con muchos signos, en memorial del evento de liberación y de su constitución como pueblo. La fiesta se divide en tres partes:

La primera gira en torno a pan ázimo. Se prepara un plato con ciertos símbolos que representan la esclavitud de Egipto: los panes ázimos, sin fermentar a causa de la prisa por huir; hierbas amargas, para recordar la amargura de la esclavitud; un huevo duro, símbolo de la eternidad; un trozo de cordero asado, en recuerdo del cordero que les salvó del ángel exterminador; piñones rojizos para recordar los ladrillos que estuvieron obligados a hacer en Egipto.

En torno a este plato se celebran varios ritos acompañados de oraciones y bendiciones, y con esto se abre la noche, una noche de vigilia, en espera de la venida de Dios, hasta el amanecer. Se lee la “Hágada” que narra todo lo que hizo Dios por Israel, transmitiendo así la fe de generación en generación⁶. Llegado este punto, quien preside la cena toma el pan y da gracias a Dios: *“Este es el pan de la aflicción, el pan de nuestra esclavitud... No pudo fermentar porque el Santo, bendito sea, se les manifestó y los liberó inmediatamente...”*⁷, lo parte y se lo ofrece a cada uno de los comensales. Para el pueblo hebreo comulgar con este pan es comulgar con la esclavitud y con la salida de Egipto.⁸

⁶BERGAMO, Maurizio: DEL PRETE, Mattia, p. 87.

⁷*Idem.*

⁸*Idem.*

Aquí Jesús introdujo una transformación en el significado profundo del rito: *“Este ya no será para vosotros el pan de la aflicción por la esclavitud de Egipto. Este será memoria de mi aflicción, de mi esclavitud, de mi muerte: este es mi cuerpo, que es entregado por vosotros” (Lc 22,19)*. Comulgar con este pan será comulgar con el cuerpo de Jesucristo que se entrega a la muerte: el pan se convierte en sacramento, memoria del cuerpo del Hijo del Hombre que se sacrificó por nosotros.⁹

Comienza la segunda parte del Seder pascual, una gran cena festiva. Ésta pasa de una situación de tristeza y tinieblas a una situación sacramental cada vez más exultante. El júbilo va aumentando gradualmente.

La tercera parte de la liturgia gira en torno a una copa de vino. Es la tercera copa que se eleva en esa noche, por eso tiene un significado diferente. Es la copa de la “bendición”, la culminación de toda la noche. El que preside hace una gran “eucaristía”, una gran “*Beraká*” y con gran júbilo proclama todos los pasos de la salvación. *“Bendito seas, Oh Señor, Dios nuestro, Rey del Universo, que alimentas al mundo entero con tu bondad, con tu gracia y tu misericordia...Te damos gracias sobre todo por la alianza que has sellado en nuestra carne.”*¹⁰

Aquí Jesús introduce la segunda transformación del significado de los signos: *“Este cáliz ya no será para vosotros memoria y sacramento de la vieja alianza del Sinaí: Este cáliz es la nueva alianza en mi sangre, que es derramada por vosotros.” (Lc 22, 20)*.

Como vemos la estructura de la Pascua y la Eucaristía cristiana deriva de la liturgia hebrea: la asamblea familiar, la fiesta, la espera, la narración, la bendición, la distribución del pan, el paso del cáliz del vino, la espera

⁹BERGAMO, Maurizio: DEL PRETE, Mattia, p. 87.

¹⁰*Idem.*

escatológica.¹¹ Ésta es la cena pascual que celebraba Jesús justo antes de ser capturado y condenado. En esa última cena, Jesús daría continuidad a la historia salvífica entre Dios y su pueblo, presentándose como el Mesías, el nuevo Moisés. Entraría plenamente en la esclavitud de la condición humana, aceptando la traición, el fracaso, hasta llegar a la muerte, permitiendo así que Dios Padre suprimiera esa esclavitud al hacerle resucitar, para abrirle el camino de la salvación a todos los humillados por cualquier esclavitud.¹²

Ésta es la primera Eucaristía cristiana, en la que Cristo simbólicamente toma el lugar del cordero que salva al pueblo de Israel, que con su sangre salva a todos los esclavos y borra los pecados del mundo. De este modo, la Pascua de Israel pasa a ser la Pascua de Jesucristo para toda la humanidad. De esta primera eucaristía parten todas las eucaristías para todos los siglos futuros, como memoria y como sacramento de la Pascua de Jesús.¹³

Comenzar el análisis de la nueva arquitectura sacra, partiendo de la herencia pascual judía, adquiere gran importancia frente al llamado que hacen las autoridades eclesásticas católicas a buscar en las formas y la simbología de la Iglesia primitiva las posibles soluciones para la promoción de una liturgia activa y participativa. Por ello, consideramos necesario dirigir ahora nuestro análisis hacia las estructuras espaciales en las que la Iglesia primitiva llevaba a cabo la celebración litúrgica, para poder identificar los elementos arquitectónicos que promovían la participación y el comunitarismo que con tanto afán se intenta reavivar tras el Concilio Vaticano II.

¹¹BERGAMO, Maurizio: DEL PRETE, Mattia, p. 87.

¹²*Ibidem*, p. 85.

¹³*Idem*.

2.- DEL TEMPLO A LA IGLESIA

La iglesia primitiva comenzó a reunirse para conmemorar precisamente la muerte y resurrección de Cristo, naciendo, pues, como una “comunidad de resurgidos.”¹⁴ Empezó reuniéndose en casas, como solía hacerse para la celebración pascual judía. Estos recintos recibían el apelativo de “domus ecclesiae” que quiere decir “casa de la comunidad” y en ellas se celebraba el acto constitutivo de la comunidad cristiana: la acción memorial de la Pascua de Jesús: la Eucaristía.

De acuerdo con el libro de Hechos esta Iglesia primitiva mantenía aún presente parte de su herencia hebraica: observaban la ley mosaica y “se reunían en el Templo con entusiasmo, partían el pan en sus casas y compartían sus comidas con alegría y con gran sencillez de corazón.”¹⁵ Pero esto no impedía dar continuidad al cambio fundamental que había insertado Jesús en lo que respecta al culto a Dios.

Si bien Jesús había aceptado el culto rendido en la sinagoga, a la que acudía los sábados, y había reconocido el Templo de Jerusalén como “Casa de Dios” y a él acudía anualmente, afirmaba que estos espacios no debían ser el centro de la fe del hombre y que no eran necesarios para adorar a Dios. Este pensamiento fue realmente revolucionario para su época. Si bien en el ámbito político ésto fue interpretado como un acto de rebeldía y de desconocimiento tanto de la ley mosaica como de las altas autoridades sacerdotales, este cambio de pensamiento es aún más representativo en el ámbito cultural. Al desconocer el sentido primordial que la comunidad judía acuñaba a estos lugares, Jesús quería renovar el valor interior y espiritual del culto al Padre¹⁶ que se había diluido en la adoración del cuerpo físico del Templo.

¹⁴BERGAMO, Maurizio: DEL PRETE, Mattia, p. 87.

¹⁵HECHOS 2, 46.

¹⁶PLAZAOLA, Juan. *El arte sacro actual*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, p. 51.

Cuando Jesús dice a la samaritana que ha llegado el tiempo en que se dará culto al Padre “en espíritu y en verdad” (Juan 4, 24), cuando declara que el Templo será próximamente destruido (Mateo 24, 1-2) y anuncia el cese inminente de un culto sacrificial y Templario, que será sustituido por el sacrificio de sí mismo (Juan 4, 21), esta anunciando e instaurando una nueva manera de servir a Dios.

Los primeros Padres insisten reiteradamente en que los cristianos no poseen Templo, como tampoco tienen altar ni sacrificio. Para la nueva comunidad cristiana la presencia de Dios no la determina el Templo en sí, como lugar físico, sino la asamblea que se congrega en Su nombre, es decir la “ecclesia” que quiere decir “reunión, asamblea, comunidad.”¹⁷ Este es uno de los cambios más representativos implementados por Jesús con respecto al culto judío. Los apóstoles Pedro y Pablo en sus Epístolas recuerdan con insistencia que nosotros somos “templo del Espíritu santo”: “nosotros” en plural, haciendo mención a la comunidad, así simbólicamente cada cristiano se convierte en un piedra viva del Templo de Dios Señor¹⁸

“También ustedes como piedras vivas, edifíquense y pasen a ser un Templo espiritual, una comunidad santa de sacerdotes que ofrecen sacrificios espirituales agradables a Dios por medio de Cristo Jesús”

(1 Pe, 2, 5)

Si actualmente es lícito y válido llamar a la iglesia templo o “casa de Dios” no es porque “Dios habite en ella”, sino en razón de que la comunidad cristiana celebrante congregada “es cuerpo de Dios”¹⁹. Es por ello que en la actualidad, al consagrar una iglesia se le llama “casa de oración”, y no “casa de

¹⁷BERGAMO, Maurizio: DEL PRETE, Mattia, p. 29.

¹⁸*Idem.*

¹⁹PLAZAOLA, Juan, 2006, p. 226.

Dios” al edificio, ya que es en la comunidad viva de los creyentes donde se ve la verdadera “casa de Dios.”²⁰

Cuando en el siglo II algunos empezaron a llamar al edificio material “casa de Dios”, los Padres de la Iglesia reaccionaron vigorosamente viendo el peligro de que los fieles perdieran la conciencia de la sacralidad inherente a su condición de miembros de una congregación de fieles: la Iglesia.²¹ En el mismo sentido trabajaron los Padres conciliares en Vaticano II al retomar las concepciones de “ecclesia” y de “domus ecclesiae” y promover su importancia capital dentro de la vida cristiana. Se trata del rescate de un modelo antiquísimo, pero que por estar vinculado a la etapa originaria y constitutiva del culto cristiano, conserva de forma más pura las ideas de Jesús, que tras veinte siglos de historia se fueron modificando para poder responder a las necesidades de cada momento.

3.- LA TRADICION CONSTRUCTIVA CRISTIANA

La “domus ecclesiae”.

Los primeros cristianos se congregaban en las casas de algunas familias de la comunidad o en algún lugar que tuviera un significado especial en la memoria de la vida de Cristo o de la historia de Israel: la casa de Pedro en Cafarnaúm, la casa de Lázaro en Betania, el cenáculo de Jerusalén, la casa de María y la de José de Nazaret. Maurizio Bergamo y Mattia del Prete sostienen que estos recintos eran auténticos espacios litúrgicos, y hacen referencia a algunos de los hallazgos que se han realizado gracias a las investigaciones arqueológicas: mosaicos pavimentales, inscripciones murales, ornamentos, lámparas, y recipientes para la liturgia. Igualmente se ha podido observar que

²⁰PLAZAOLA, Juan, 2006, p.226.

²¹*Idem.*

estos espacios se articulaban en varias cámaras con diferentes funciones: la enseñanza, la iniciación, el bautismo, el culto, la reunión y los servicios para la comunidad.²²

Así, pues, en la casa de María en Nazaret, conservada celosamente por la familia de Jesús, se descubrieron varios fragmentos de mosaico pavimental con simbologías referentes a los ritos de iniciación y a la celebración litúrgica y unos grafitos del siglo II que confirman la autenticidad que la tradición venía atribuyendo al lugar, en especial modo, la inscripción “XE MAPIA” (*Caire Maria: Salve María*).²³

La casa del apóstol Pedro, mencionada varias veces en los Evangelios, fue descubierta en 1986 bajo los cimientos de una iglesia octogonal bizantina. Se ha podido así leer la evolución que este lugar de culto cristiano ha tenido desde el siglo I. Es una casa del período helenístico destinada en principio a vivienda, pero que a finales del siglo I fue convertida en una “domus ecclesiae” por la comunidad cristiana que empezó a congregarse en ella. Luego, en el siglo IV fue ampliada y separada del resto de la ciudad por una alta muralla. En la segunda mitad del siglo V fue edificada sobre ella una iglesia octogonal, que se mantuvo en uso hasta el siglo VII.²⁴

Estos hallazgos arqueológicos permiten llegar a la conclusión de que los lugares de culto en los que se celebraban las liturgias cristianas originarias y en los que fueron experimentadas las primeras configuraciones espaciales para las asambleas litúrgicas, tuvieron una directa derivación de las configuraciones espaciales y simbólicas de los lugares de culto del judaísmo, no sólo con las casas, como hemos visto hasta ahora, sino también con las sinagogas.²⁵

²²BERGAMO, Maurizio: DEL PRETE, Mattia. Pág 91.

²³*Ibidem*, p. 91-92.

²⁴*Ibidem*, p. 92.

²⁵*Idem*.

Antes de la paz constantiniana y una vez que el ritual se articuló en funciones definitivas, la comunidad cristiana construyó edificios para el culto que fueron precedentes de la basílica. Probablemente hacia el reinado del emperador Comodo (180-192) fueron levantadas las primeras iglesias, pero no fue sino en el siglo III cuando el número de estas empieza a ser realmente significativas.”²⁶

En 1932 se descubrieron en Doura Europos (actual Iraq) las ruinas de una casa que, según una lápida encontrada en el lugar, sirvió de capilla a partir del año 232 para el campamento romano de la región. La estructura fue destruida después del año 265 y cubierta por las arenas del desierto.²⁷

Los restos de esta primitiva domus ecclesiae comprendían: un patio rodeado por varias cámaras en la planta baja y en el primer piso (probablemente destinadas a usos domésticos) y cinco salas destinadas al culto cristiano. La sala más grande mide 65m², por lo que se cree que estaba destinada para la liturgia de la comunidad.

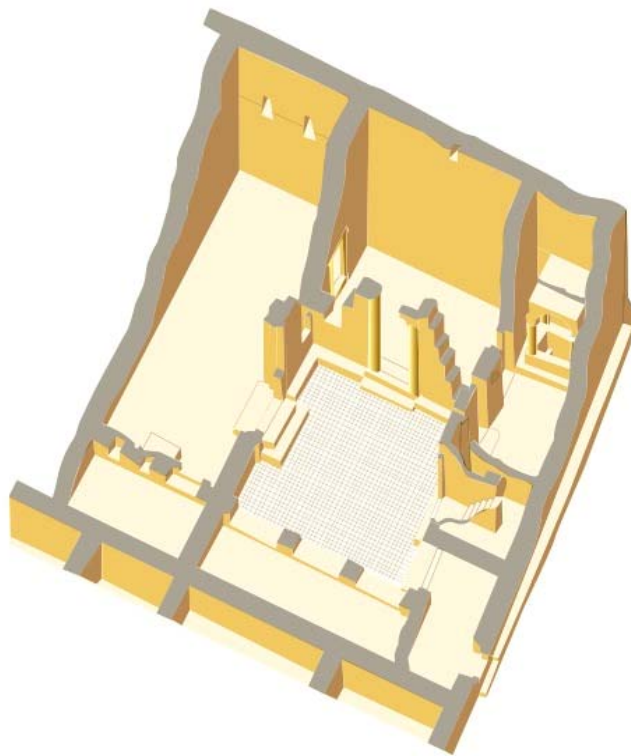


Ilustración N° 1 Diagrama de la estructura de la Domus Ecclesia de Doura Europos. Corte isométrico.

²⁶PLAZAOLA 2006, p. 58.

²⁷*Idem.*

Al lado de esta casa cristiana se encuentra una sinagoga más o menos de la misma época. La comunidad judía de Doura debía ser más numerosa e importante que la comunidad cristiana porque la sinagoga era mucho más grande, con varias salas, ricas decoraciones en las paredes y ornamentos litúrgicos.²⁸

Los dos edificios, aunque con distintas proporciones, tienen muchos elementos similares: la sala basilical, la pila bautismal semejante a la Mikwah judía, el atrio, etc. Además, la semejanza de los temas bíblicos de las pinturas de la sinagoga de Doura con los de las pinturas y mosaicos paleocristianos ha hecho pensar a algunos investigadores que esta pudiera haber sido incluso una iglesia judeo-cristiana. De cualquier modo, lo cierto es que la contigüidad entre la comunidad judía y la comunidad cristiana era tan estrecha que no sólo resulta evidente que ambas comunidades convivían con un mutuo intercambio de participación, sino que, con certeza, el origen de la oración cristiana deriva de las oraciones y liturgias judías, utilizadas por los cristianos por un tiempo casi sin modificaciones, dando simplemente un nuevo significado a ciertos temas esenciales, tales como la “qahal-ecclesia” (asamblea), la “beraka-eucaristia” (acción de gracias) etc.²⁹

Las basílicas y las primeras desviaciones.

Mattia del Petre y Maurizio Bergamo en su libro *Espacios Celebrativos* desarrollan un análisis sobre la historia de los estilos arquitectónicos de las edificaciones de culto cristianas partiendo de los principios de funcionalidad litúrgica promovidos con el Concilio Vaticano II. Ellos revisan cómo a lo largo de la historia constructiva del arte cristiano los sistemas estilísticos han estado al servicio de ciertos programas de ideas que no siempre privilegiaron el

²⁸BERGAMO, Maurizio: DEL PRETE, Mattia. p. 92.

²⁹L. BOUYER, *Eucharistie- Teologie et spiritualité de la prière eucharistique*. Roma, Eucaristia.1966. Citado en: BERGAMO, Maurizio: DEL PRETE, Mattia. Pág. 93.

desarrollo de una dinámica litúrgica participativa. Basándonos en este estudio, revisaremos cómo los grandes estilos arquitectónicos se van “desviando” del primitivo modelo comunitario de la “domus ecclesia”.

Cuando el emperador Constantino estableció la Iglesia cristiana como religión del Estado, los problemas que debía enfrentar eran enormes. Durante los períodos de persecuciones no fue necesario, ni en realidad posible construir lugares públicos de culto. Las iglesias y locales de reunión que existían eran pequeños y discretos. Pero una vez que la Iglesia se convirtió en el mayor poder del reino, el conjunto de sus relaciones con el arte tuvo que plantearse de nuevo.³⁰

Con el Edicto de Milán, en 313 se transforman radicalmente las condiciones en las que el arte cristiano habría de desenvolverse en lo sucesivo. Comienza la “época triunfal del Cristianismo, y del arte cristiano también.”³¹ Surgieron así en todo el Imperio edificios especiales consagrados al culto cristiano.

Las nuevas iglesias no podían tomar como modelo las estructuras de los templos paganos de la antigüedad repartidos por todo el Imperio Romano, pues las necesidades del momento eran diferentes. Las nuevas iglesias tenían que contar con espacios suficientes para recibir a un gran volumen de personas que se incorporaban a la religión, por lo que adoptaron el modelo de las grandes salas de reunión, conocidas con el nombre de basílicas.³²

Los modelos más importantes de iglesias romanas que hoy conocemos son la iglesia de San Juan de Letrán, del 324 aprox.; la de San Pedro, del 326, y la basílica del Santo Sepulcro de Jerusalén (325-326). Sin embargo, estas estructuras, así como la mayoría de los modelos basilicales que hoy podemos

³⁰GOMBRICH, Ernest. *La historia del arte*. Madrid, Editorial Debate, 2004, p. 133

³¹NIETO, Grattiniano, “Evolución del arte Cristiano”. En: JUNTA NACIONAL ASESORA DEL ARTE SACRO. *Arte sacro y Concilio Vaticano II*, Leon, 1965, p.532.

³²GOMBRICH, Ernest, p. 133.

apreciar en ciudades europeas, son el resultado de múltiples y sucesivas modificaciones.

Del Petre y Bergamo advierten que la mejor documentación sobre la organización original del espacio en las primeras iglesias oficiales se puede encontrar, no tanto en Roma u otras ciudades italianas, sino más bien en las construcciones que aún se conservan en el Norte de África.³³ Esta región, en efecto, estuvo durante largo tiempo, en estrecho contacto con la principal ciudad del Imperio, Roma, por lo que adoptó algunos de sus usos y costumbres. Posteriormente, la conquista islámica prácticamente extinguió el cristianismo en África, pero paradójicamente, las iglesias en esta área fueron preservadas mejor que en cualquier otro lugar de influencia romana. Es por ello que las edificaciones que ahí se conservan evidencian efectivamente las características que tuvieron las iglesias del periodo constantiniano. En cierto modo, podría decirse que, si bien el Islam impidió el avance del cristianismo en la región, impidió también que estas iglesias fueran modificadas en el transcurso de la historia, “resguardándolas” hasta hoy con la misma configuración espacial que originalmente tenían los modelos basilicales.

Las iglesias de tipo basilicales responden a un plano bastante uniforme: un espacio rectangular, aproximadamente de dos veces más largo que ancho, dividido en tres o cinco naves por medio de columnas dispuestas en hileras, siendo la nave central más alta que las laterales, en las cuales se colocaban los fieles (hombres a la derecha y mujeres a la izquierda) convergiendo ambos grupos hacia el altar donde el pontífice celebraba junto con los presbíteros la liturgia.

³³BERGAMO, Maurizio: DEL PRETE, Mattia, p. 105.



Ilustración N° 2 Espacio interior de la Basílica de Santa Sabina, Italia. 422.

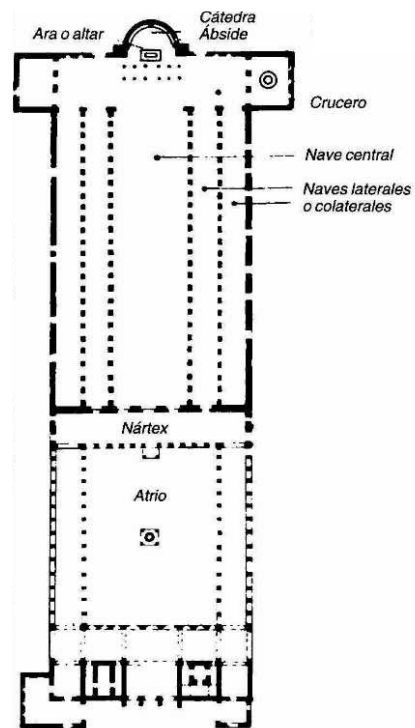


Ilustración N° 3 Tipología de la planta arquitectónica de las basílicas cristianas.

El sitio de obispo se ubica en el centro del ábside y tiene la forma de un trono: no es simplemente el lugar del enseñante, sino el de un alto dignatario. Esto es un claro reflejo del uso de la basílica para fines oficiales en la antigua Roma, pues cuando ésta estaba destinada a fines judiciales, tal era el asiento del magistrado, y a su alrededor estaban los consejeros y funcionarios de categoría inferior. Con la apertura constantiniana, el obispo de Roma en primer lugar, y posteriormente todos los demás obispos, fueron oficialmente asimilados como altos funcionarios del Estado. En consecuencia, los jefes de la Iglesia cristiana, a diferencia del culto primitivo y de la misma sinagoga, empezaron a ser considerados como autoridades por encima de la asamblea.³⁴

Posteriormente, el altar se traslada al centro de la nave, lugar en el que, antes de la oficialización del cristianismo, se ubicaba el sillón de quien presidía las reuniones políticas que se llevaban a cabo en las basílicas romanas. Más adelante tuvo lugar una segunda reforma espacial que terminó por modificar todo el carácter de las celebraciones originarias: el altar se va desplazando poco a poco hacia el ábside, recinto exclusivo del clero. Simultáneamente, la sencilla mesa de la *domus ecclesiae* va ganando volumen y peso, y va asemejándose cada vez a un majestuoso altar sacrificial.³⁵ Con este cambio en la distribución espacial se inicia la separación entre el clero y el pueblo, situación que se agrava si se toma en cuenta que los asistentes a la celebración litúrgica eran por lo general, grandes masas de neoconvertos, que se incorporaban a la Iglesia tras la oficialización del cristianismo, y que, lejos de poder fortalecer y educar su fe con la celebración, encontraban una liturgia cada vez más distante, ritualizada e incomprensible.

Del Petre y Bergamo explican que al desplazar el altar hasta el ábside, el sacerdote celebrante estaba en contacto directo con la parte más numerosa y preparada de la asamblea, que paradójicamente no es el pueblo asistente, sino

³⁴BERGAMO, Maurizio: DEL PRETE, Mattia, p.105.

³⁵*Idem.*

los monjes y clérigos.³⁶ Con este distanciamiento entre los miembros de la asamblea, los ministros van ganando importancia en el ejercicio del culto, asumiendo proporciones cada vez mayores, hasta llegar a convertirse en los únicos actores de la celebración litúrgica, mientras que el pueblo de Dios para a ser asistente y espectador.³⁷

El cambio del modelo de “domus-ecclesiae” a las suntuosas basílicas tuvo ciertos efectos negativos para la dinámica litúrgica. Con estas grandes edificaciones surge el peligro de abandonar el espiritualismo instaurado por Cristo y regresar a las formas ritualistas templarias, en la que los fieles no tenían espacios participativos, pues eran los sacerdotes quienes llevaban a cabo las celebraciones y los ritos.

Hoy día es posible realizar una lectura de la estructura de estos edificios partiendo del principio de funcionalidad litúrgica promovido en el Concilio Vaticano II, y concluir que estos espacios no inducen especialmente la participación de los asistentes en la celebración del culto. Sin embargo, es justo advertir que éste no es el punto focal del programa de ideas al cual responden estas construcciones. La Iglesia en este momento debía atender la necesidad de adoctrinar a los neoconvertos y enseñarles tanto el origen de la religión como los principios de la vida cristiana, por lo que, valorando prudentemente la naturaleza pedagógica del arte, se promovió como la herramienta más adecuada para la enseñanza de los sagrados libros.³⁸ Esta fue efectivamente la postura asumida por el papa Gregorio Magno, quien sostuvo la necesidad de adoctrinar a los que no sabían ni leer ni escribir afirmando que “la pintura puede ser para los iletrados, lo mismo que la escritura para los que saben leer.”³⁹ Siguiendo este principio se privilegió la decoración de las iglesias más que la organización del espacio de acuerdo con la funcionalidad litúrgica.

³⁶BERGAMO, Maurizio: DEL PRETE, Mattia, p.107.

³⁷PLAZAOLA 2006, p. 63.

³⁸NIETO, Grattiniano, p.532.

³⁹*Idem.*

La abacial románica.

En Roma se conservan algunas iglesias de los siglos VII y IX que evidencian el modelo basilical de la época sin mayores modificaciones. Se conservan también algunas iglesias con cubierta de madera, pertenecientes a ciertos monasterios, como la de *Saint Riquier*, al noroeste de Francia, la de *Corvey* (c. 875), la de *San Ciriano de Gernode* (949), *San Pantaleon de Colonia* (c.1100) y la de *San Miguel de Hildesheim* (c. 1010), estas últimas especialmente notables por sus grandes dimensiones, su doble ábside, sus tres anchas naves y sus torres.⁴⁰

A pesar de ser cada vez mayor el número de edificaciones religiosas construidas, el pueblo cristiano se fue alejando cada vez más de la experiencia litúrgica “participativa y espiritual”⁴¹, al mismo tiempo que se fue haciendo mayor el distanciamiento entre los ministros de la iglesia y la feligresía. El catedrático español Juan Plazaola, advierte que para formarnos una idea de lo que pudo haber sido la vida litúrgica de los fieles europeos en los siglo XI y XII quizás sea mejor dirigir nuestra atención a las pequeñas iglesias de mampuesto construidas por campesinos, más que a las grandes iglesias abaciales.⁴² Las primeras, eran construidas por pequeñas comunidades para cumplir sus deberes religiosos diarios, mientras que las segundas fueron concebidas principalmente como escenario de constantes actividades piadosas de los monjes, y sólo de manera secundaria para que el peregrino asistiera a venerar reliquias sagradas. Sin embargo, la mera asistencia a las fiestas religiosas tras el viaje de peregrinación, o el “escuchar la misa” no podía sostener y fomentar una profunda vida interior y espiritual. Para Juan Plazaola, el “cristiano de a pie” hallaba en las inmensas naves de las iglesias abaciales, no tanto el pan sólido de la liturgia espiritual y comunitaria, sino la visión fascinante y espectacular de

⁴⁰PLAZAOLA 2006, p. 64-65.

⁴¹*Ibidem*, p. 65.

⁴²*Ibidem*, p. 66.

unas inmensas naves, dotadas de magnífica ornamentación y de un espléndido y riquísimo ajuar.⁴³



Ilustración N° 4 Nave central de la Abadía de Vezelay. Francia. 1037-1104

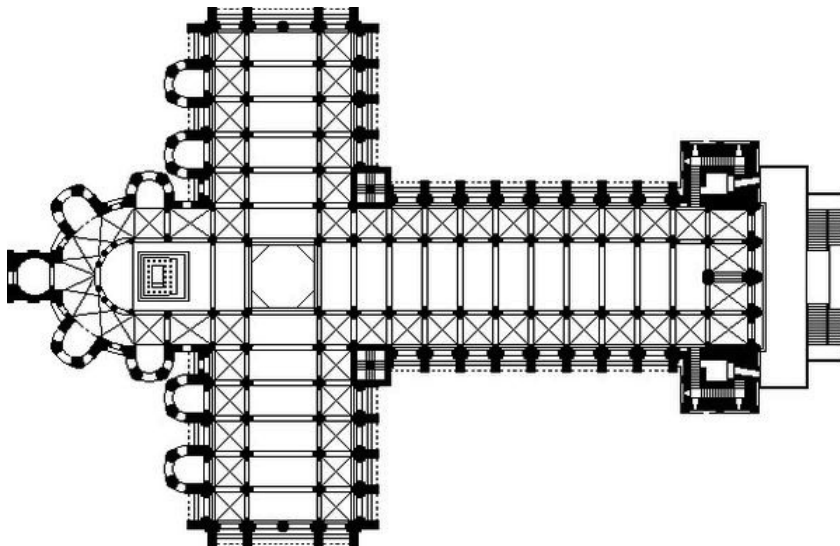


Ilustración N° 5 Planta arquitectónica de Iglesia de Santiago de Compostela, España. 1075.

⁴³PLAZAOLA 2006, p. 66.

Aunque cada abadía contaba con la independencia necesaria para resolver sus problemas constructivos con base en sus necesidades: las características del terreno, la extensión de sus recursos, etc.; en la mayoría de ellas se siguió una pauta común: son generalmente de planta de cruz latina, con tres o cinco naves, ábside semicircular y transepto. La antigua cubierta de madera de las primeras construcciones es sustituida por diferentes sistemas de bóvedas en piedra. Esta gran innovación permitió desarrollar mayores dimensiones a lo largo y ancho del edificio, creando así el estilo que aunque se generalizó, fue presentando ciertas diferencias conformes al “genius-loci” de cada región, por lo que hoy puede y debe hablarse de un románico francés, un románico anglosajón, un románico germánico, un románico itálico, español, etc.

Plazaola afirma que la formalización del rito se acentuó con la figura del monje cluniacense Gregorio VII. Durante su papado, entre 1073 y 1083, estableció numerosas medidas de disciplina eclesiástica, con algunas de las cuales se acentúa la ritualización de las ceremonias. Dentro de la llamada reforma gregoriana se fija el texto de las oraciones y se privilegia el latín como lengua para la realización del rito.⁴⁴

El pueblo fue perdiendo así la conciencia de que el celebrante actúa con ellos, y empezó a pensar que el sacerdote celebra por ellos. En consecuencia, toda la importancia de la celebración eucarística quedó absorbida por la simple asistencia, sobre todo si iba acompañada de la “visión de la hostia consagrada.”⁴⁵ La misa dejó de ser propiamente una participación y una comunión con Dios y empezó a asimilarse más al “ritualismo templario”⁴⁶, ese contra el cual Jesús intervino.

⁴⁴PLAZAOLA 2006. Pág. 67.

⁴⁵*Idem.*

⁴⁶*Ibidem*, p. 64.

El estilo Gótico y la piedad extralitúrgica.

En el siglo XIII, en el contexto del desarrollo del comercio en Europa, la invención de la moneda, la multiplicación de los edificios artesanales, la formación de las aglomeraciones urbanas y el nacimiento de las asociaciones (gremios y cofradías), nace un nuevo estilo al que llamarían despectivamente “gótico”.

La Iglesia católica y sus arquitectos construyeron edificaciones que alcanzaban cada vez mayor altura y amplitud. En ellas, las luces y el color son elementos básicos para expresar el nuevo programa de ideas: debían ser imagen de la “Jerusalén celeste”. La “domus-ecclesiae” va a ampliar sus dimensiones y a cargar su exterior de relieves para convertirse en un “monumento” a la gloria de Dios.



Ilustración N° 6 Interior de la Catedral de Saint Denis, Francia.

El estilo Gótico va a aportar a la historia de los estilos arquitectónicos grandes avances en cuanto al sistema constructivo y a la cobertura de espacios cada vez más amplios y altos. En este sentido, el elemento determinante fue la bóveda de crucería, que permitió aligerar el peso del edificio distribuyéndolo sobre puntos de descarga. Con esta innovación, los antiguos muros de gran espesor quedaron exentos de su función sustentadora. Era el momento de sustituir la piedra por vitrales.

William Fleming comenta ciertas diferencias cruciales entre una la iglesia abacial y la catedral gótica:

- La catedral no se levanta en un terreno llano y aislado como el monasterio, sino que se sitúa en una zona muy poblada, y se organiza bajo la jurisdicción de un obispo.
- El desnudo exterior de una abadía detiene al campesino que se cruza con la pesada estructura. Mientras que la “fachada intrincada” de una catedral despierta la curiosidad e invita a entrar en ella.
- Como centro de la vida del claustro, el monasterio es siempre más rico en la penumbra de su interior, por el contrario, la decoración más elaborada de una catedral se orienta a la reunión masiva de fieles. Los ricos decorados que visten el gran cuerpo de la catedral, no sólo narran la historia del cristianismo, sino también la historia de la población y las actividades de sus vecinos. Sus vitrales son un “documento vivo de la vida de la población.”⁴⁷

En estas iglesias, el púlpito no era sólo el sitio en el que se decían sermones, sino también una cátedra para conferencias e instrucción. Del mismo modo, el santuario sirvió tanto para el oficio de la misa como de escenario para la representación de escenas religiosas. El coro no fue sólo el asiento del canto litúrgico, sino el sitio para las audiciones musicales en que se ejecutaban intrincados motetes polifónicos que acompañaban las escenas representadas. En el exterior, los portales, ricamente tallados y profundos sirvieron como fondo para los autos sacramentales adecuados a cada estación, mientras que los porches sirvieron de plataformas en las que lo juglares y trovadores entretenían

⁴⁷FLEMING, William, *Arte, música e ideas*. Mexico, Mc Graw Hill, 1989, p. 126.

a su público.⁴⁸ En esta descripción realizada por William Fleming sobre de las actividades que se llevaban a cabo de en las catedrales góticas, se confirma lo que plantea Plazaola en su libro *Arte Sacro actual*, las catedrales góticas eran espacio, no sólo para la vida litúrgica, sino también para un tipo de “piedad extralitúrgica.”⁴⁹

De acuerdo con Fleming, una catedral gótica representa el esfuerzo comunal de quienes aportaron su tiempo y pericia para construirla: picapedreros, albañiles, carpinteros, metalistas, donantes, etc. Sin embargo, es prudente advertir que, a la par del desarrollo de este comunitarismo extralitúrgico, va quedando a un lado la importancia que para la vida del cristiano tiene la liturgia en sí misma. Estos espacios fueron configurados para la realización de diferentes actividades que efectivamente pueden nutrir la vida religiosa de



Ilustración N° 7 Nave central de la Catedral de Canterbury, Inglaterra.

quien participa en ellas, pero no en función del desarrollo de una dinámica litúrgica que fuese el centro de la vida cristiana, tal y como se concibe tras Vaticano II.

⁴⁸FLEMING, William, p. 126.

⁴⁹PLAZAOLA, Juan, 2006, p. 667.

Si bien el proceso de construcción de estas catedrales evidencia un espíritu comunitario y fraterno entre los fieles, sus espacios celebrativos, por el contrario, evidencian una separación cada vez mayor entre el clero y los asistentes en el ya ritualizado y cristalizado acto litúrgico. El papel del sacerdote en la celebración de la misa se hizo cada vez más independiente de la presencia de los fieles. La distancia que el cristiano del siglo XII encontraba entre él y el ministro que administraba el rito era “subsana” con el comunitarismo que experimentaba al participar en otras actividades extralitúrgicas.

La celebración de fiestas de devociones populares aumentaba a la vez que disminuía la asistencia de los fieles cristianos a la misa. Para intentar frenar esta decadencia el Papa Inocencio III tuvo que emitir en 1215 un decreto que obligaba a comulgar al menos una vez al año. Pero a pesar de esta iniciativa y de algunas recomendaciones para recuperar la devoción interior y espiritual del culto originario, el declive hacia niveles formalistas se fue acentuando y las formas de devoción popular ganaban cada vez más adeptos.⁵⁰

Surge así una “duplicidad del culto.”⁵¹ Por un lado el culto oficial, celebrado en el interior de la catedral por el Obispo, y por otro, un devosionismo popular que permitía al fiel mantener sus actividades pías sin asistir al rito litúrgico, que se había hecho cada vez más distante e inaprehensible. Como consecuencia, el pueblo de Dios había perdido el sentido de la participación activa del sacerdocio de toda la comunidad, y quedó dividido entre laicos y clérigos.⁵²

⁵⁰PLAZAOLA 2006, p. 69.

⁵¹*Idem.*

⁵²*Idem.*

El Renacimiento y las reformas de Trento

El descubrimiento de la antigüedad y la valoración desmedida de su cultura indujo a la Iglesia por caminos de secularización. Los líderes del pensamiento cristiano soñaron con la posibilidad de un sincretismo entre el dogma cristiano y la cultura pagana. Las catedrales medievales se presentaban ante los ojos del hombre del siglo XVI como ejemplos de desmesura y desorden que debían evitarse. El lirismo expresivo y el simbolismo de estas catedrales cedieron paso al equilibrio de las formas y el predominio de la razón y de la geometría. La belleza de los templos de planta circular de la antigüedad pagana, sedujo a los nuevos maestros, y en las iglesias se prefirió la planta centrada de cruz griega, o se buscó la centralización en las de cruz latina, como puede verse en las obras de Brunelleschi y más tarde en las realizaciones y proyectos de Sangallo, de Bramante y de Miguel Ángel.

La vida litúrgica comunitaria no era entonces la preocupación primaria. Se buscaba más la belleza formal y su coherencia con el símbolo del círculo y la esfera, como un homenaje al Señor de toda belleza creada, y no tanto dar respuesta a las exigencias de una comunidad cristiana “necesitada de liturgia y eucaristía.”⁵³

Gratiniano Nieto, miembro de la Junta Nacional Asesora de Arte Sacro, en España, considera que durante este período la importancia litúrgica del arte religioso “más perdió que ganó.”⁵⁴

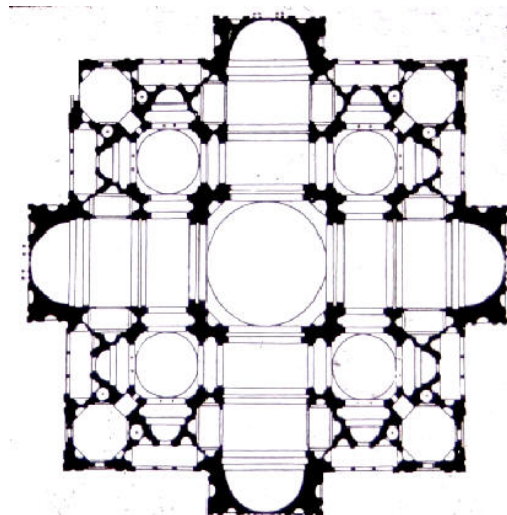


Ilustración N° 8 Planta arquitectónica del proyecto presentado por Bramante para la Basílica San Pedro.

⁵³PLAZAOLA 2006, p. 70

⁵⁴NIETO, Gratiniano, p. 537.



Ilustración N° 9 Nave central de la Basílica de San Lorenzo, Italia. Filippo Brunelleschi, 1419.

Se siguió manteniendo la separación entre los clérigos, agentes y administradores del culto litúrgico, y el pueblo fiel quedó condenado a ser mero espectador. Las protestas contra este arte (religioso porque estaba al servicio de la Iglesia, pero rebotante de paganía) se multiplicaron pronto en Europa. Los espíritus más clarividentes veían la necesidad urgente de una reforma sustancial⁵⁵. Es así que el Papa Pablo II convoca a un XIX Concilio Ecu­ménico, para abordar los problemas que sobrevenían por la reforma protestante.⁵⁶

Las declaraciones del Concilio fueron trascendentales en cuanto al dogma y a las costumbres de la Iglesias, pero no lo fueron menos desde el punto de vista del arte religioso. En su sesión 25, celebrada en diciembre de 1563, el Concilio reconoció el culto de los santos y reiteró la doctrina del II

⁵⁵ PLAZAOLA 2006, p. 70.

⁵⁶ VALLEJO, Gustavo "Introducción" a: CONCILIO VATICANO II. *Documentos completos*. Lima, Ediciones Paulinas. 2008, p.11.

Concilio de Nicea. De esta forma la Iglesia respondía a la Reforma protestante y al paganismo que había impregnado al arte religioso.

El Concilio insistió también en distinguir entre sacerdocio y pueblo, por eso se quiso mantener el lenguaje tradicional con el que se había articulado hasta el momento el rito litúrgico. Así, la liturgia siguió “confiscada” por el clero, haciéndose cada vez más ininteligible y distante conforme la sociedad iba abandonando la cultura latina del medioevo.⁵⁷

El Barroco



Ilustración N° 10 Interior de la Iglesia de San Ignacio de Loyola, Italia. 1626

En el último tercio el siglo XVI aparece un nuevo tipo de iglesia. Se prefiere una sola nave con contrastantes juegos de luces, culminada a la altura del presbiterio por una cúpula, y rodeada a los lados por pequeñas capillas. El nuevo estilo promovió las más fastuosas ceremonias y encontró entusiasta acogida en el pueblo, al que, a falta de una liturgia de participación, se le deleitó con retablos cargados.

Fue en Italia donde nació el estilo barroco y donde todavía pueden admirarse los modelos realizados por Giacomo della Porta, Carlo Maderno, Bernini, Borromini, Cortona, etc. Mármoles preciosos, columnas torsas y abundantes elementos carentes de toda función constructiva, son

⁵⁷PLAZAOLA 2006, p. 71.

característicos de la decoración profusa de este nuevo estilo. Todos los elementos se configuraban en función de impactar las miradas de los fieles y de despertar en ellos fuertes sentimientos y emociones, y no tanto de dirigir la atención del fiel a la celebración litúrgica. Para Grattiniano Nieto, el estilo barroco, a pesar de tener un merecido valor en la historia del arte, siempre tendrá en el ámbito litúrgico el reproche de haber “sometido al arte cristiano a una verdadera esclavitud, destruyendo en él toda emoción sincera.”⁵⁸

Siglos XVIII Y XIX

Las exageraciones barrocas se verían contenidas por el neoclasicismo subsiguiente. Sin embargo, Grattiniano Nieto considera que la contención que el estilo neoclásico realiza sobre las formas abigarradas del barroco no tuvieron mayor trascendencia en el arte religioso de la época, puesto que los artistas que trabajaron bajo este estilo excluyeron lo religioso casi por completo de sus preocupaciones.⁵⁹ En la última década del siglo XVIII el racionalismo de la Ilustración, la crítica astuta y persistente de los filósofos de la Enciclopedia y la disolución moral de la clase rectora de la sociedad provocaron una crisis, que en Francia desembocó en la Revolución de 1789 y que influenció otros movimientos en Europa y América.

Plazaola explica que la Iglesia, en su deseo de frenar el espíritu secular que había impregnado grandes sectores de la sociedad, optó por apoyar los movimientos sociales y políticos que intentaban regresar al viejo orden, quizás soñando con la restauración del “régimen de cristiandad”.⁶⁰ Esta situación favoreció en el terreno de la arquitectura cristiana el llamado “revivalismo”: una actitud de nostalgia y añoranza de los estilos medievales.⁶¹ Tras los

⁵⁸NIETO, Grattiniano, p. 540

⁵⁹*Idem.*

⁶⁰PLAZAOLA 2006. Pág. 72-73.

⁶¹*Ibidem*, p. 73.

interesantes esfuerzos que realizaron artistas como Ingres, Flandrin, Delacroix, etc., por rescatar la relación perdida entre arte y religión, se terminó por acudir a las antiguas formas del arte cristiano, restaurando las iglesias góticas y levantando nuevas edificaciones que imitaban las antiguas.

Si bien esta tendencia al “revival” no fue del todo acertada en la búsqueda de un nuevo arte sacro, representa el primer intento por restablecer el contacto entre el arte y la religión, después de un progreso continuo de secularización que había comenzado en el Renacimiento. En este período de la historia se hace palpable el traslado de los intereses del hombre, de una visión teocéntrica hacia un antropocentrismo que determina la orientación del pensamiento y los productos intelectuales y artísticos que van a surgir a partir de entonces.

Condicionados por las técnicas constructivas de cada época, los arquitectos han dado a las construcciones eclesíásticas formas variadas que responden a la mentalidad de la cada momento, de cada región y de cada cultura. Funciones y formas que enriquecieron la significación de estos edificios, inspirando a las mentes más imaginativas de cada época que encontraron en ellas ciertos contenidos simbolismos. La “Jerusalén celeste”, el “Palacio de Dios”, el “horror vacui” etc., son programas artísticos que fueron articulados en función de inducir en el fiel asistente determinadas emociones o reflexiones, de acuerdo con los postulados teológicos de cada época, pero que no necesariamente articulan una dinámica litúrgica de participación. Si bien es admirable el bagaje artístico y arquitectónico de casi dos mil años de historia que nos han dejado estos artistas y arquitectos, las formas que ellos lograron no responden en todo momento al principio de funcionalidad litúrgica. Es sólo después de llegar a uno de los puntos más álgidos del proceso de secularización de la civilización occidental, cuando la celebración litúrgica se redescubre como principio de la vida cristiana, y consecuentemente como principio del arte religioso.

4.- ACTITUDES QUE PERVIVEN.

De acuerdo con el estudio realizado por Del Prete y Bergamo, los diferentes estilos arquitectónicos que a través de la historia han dado forma a las iglesias, presentan un carácter involutivo con respecto al desarrollo de una liturgia participativa y al sacerdocio comunitario que se experimentaba en la Iglesia primitiva. Estos autores explican que esto se debe a:

- La apertura constantiniana, momento en el que la Iglesia abre sus puertas a grandes masas paganas con su propia herencia cultural y religiosa;
- la asunción de un papel oficial y de prestigio público por parte del clero;
- y a la pérdida de contacto con las fuentes judías y pascales de la eucaristía primitiva.⁶²

En este punto nos interesa identificar aquellos aspectos “involutivos” que, de acuerdo con estos autores, aun siguen vivos, y cuya presencia podría ser determinante para impedir la realización del proyecto arquitectónico auspiciado por Vaticano II: la renovación efectiva del espacio de la celebración litúrgica.

Mentalidad de sacrificio.

El primer aspecto es la introducción en la liturgia de una actitud que llamaremos “oferente y sagrada”. Consiste en establecer con Dios una relación mediante la cual se le ofrecen dones para aplacarle y para obtener sus beneficios: sacrificios, corderos, dinero, y, en algunos casos, hasta la vida humana. Esta actitud era muy propia de las religiones paganas, a las cuales

⁶²BERGAMO, Maurizio: DEL PRETE, Mattia, p. 30.

perteneían las grandes masas que se incorporaron a la Iglesia tras la apertura constantiniana. El judaísmo durante un período adoptó este tipo de culto sacrificial, pero progresivamente fue pasando a alabanza y a la glorificación eucarística, tal y como se hace hoy en la celebración pascual.⁶³

En el cristianismo el fiel no ha de realizar sacrificios, como bien lo hacían los primeros Patriarcas de Israel, pues el sacrificio ya fue hecho, y debe ser conmemorado con la celebración Eucarística. “Hagan esto en memoria mía” dijo Jesús en la Última Cena pascual. La eucaristía cristiana establece con Dios una relación diametralmente diferente: a Dios no se le ofrece, es Él quien está presente y ofrece sus dones a los que están congregados en su nombre. Es así que se conmemora el sacrificio en el que Dios permite la muerte del Hijo, y en el que el Hijo se sacrifica por la humanidad.

Al perder este punto de referencia con la Pascua de Jesús, se retoma el antiguo modelo oferente y sacrificial para mantener la relación piadosa. Es entonces cuando se introducen en el culto grandiosas procesiones, ofrendas, promesas, ofrendas de dinero, de velas, etc. Todo esto va a retener consecuencias considerables en la configuración arquitectónica de las iglesias. Revisemos pues algunas de las que, para fines de una liturgia participativa, se podrían presentar como una limitante:

- Se acentúa la forma de la iglesia en su aspecto “axial-procesional” para resaltar el lugar en que se depositan las ofrendas y donde se representa el sacrificio. Se empiezan a preferir plantas más largas que anchas, por lo que se pierde la tensión comunitaria y escatológica que bien podría lograrse con una organización espacial de tipo centrípeta.⁶⁴

- Se sacraliza el recinto mediante la grandiosidad y la riqueza de la arquitectura, de los mosaicos, de los cirios y lámparas, de los inciensos y de la

⁶³BERGAMO, Maurizio: DEL PRETE, Mattia, p. 31.

⁶⁴*Idem.*

música. Este será también el significado de la penumbra en las aulas románicas, así como también del vivo colorido de las vidrieras del período gótico.

- Se crean zonas sagradas dentro de la misma iglesia, a las cuales sólo puede ingresar el clero, como clase intermediaria entre lo sagrado (Dios y el Orden celeste) y lo profano (el pueblo). Esta forma de estructurar la jerarquía eclesiástica y los espacios encuentra mucha similitud con las antiguas religiones paganas y la concepción de “templo”.

Estamos ya muy lejos de la liturgia originaria, en la que el obispo y los presbíteros oficiaban el sacramento de Cristo completamente unidos a su pueblo.

Pérdida de la asamblea.

Si el pueblo ha dejado de vivir la Pascua, habiendo perdido sus fuentes judías, empieza también a entender cada vez menos la lengua de la liturgia: para los pueblos germánicos, francos, o griegos el latín es una lengua extranjera y arcaica. Nos encontramos ante una gran masa de gente que asiste pasivamente a las liturgias, pues entienden muy poco su sentido. Es entonces cuando “los ojos sustituyen lo que los oídos no comprenden”, y nacen las grandes representaciones murales que narran la vida y milagros de Cristo y de los santos.

Aun siendo invenciones figurativas de gran importancia en la historia del arte, y reconociendo su función pedagógica en la historia de la Iglesia, estas imágenes podrían representar graves peligros en el desarrollo litúrgico sino se tiene suma diligencia en el modo y el lugar en el que son expuestas, puesto que

lejos de ser un soporte de la liturgia (como lo es la iconografía bizantina), terminan por distraer la atención del fiel de la celebración eucarística.⁶⁵

Otro elemento que destruye el sentido de asamblea son las enormes dimensiones de las iglesias, pensadas para acoger cantidades masivas de personas y no para acentuar la calidad de la participación, de manera que ésta no puede ser más que pasiva, sin interacción alguna entre los fieles y presbíteros. La gran celebración, con toda la riqueza de sus signos litúrgicos, acaba siendo exclusivo patrimonio del clero y de los monjes en el interior del presbiterio.⁶⁶

Pérdida del dinamismo litúrgico.

Un tercer aspecto de la deformación de la liturgia y del empobrecimiento del espacio en el que ésta se celebra, es la pérdida de su dinamismo originario. Al distanciarse de las fuentes pascales de la eucaristía, ya no se comprende el valor del signo en el sacramento, y en cambio surge toda una serie de tentativas de explicación racional del misterio o de la teatralización de los ritos y de los episodios de la vida de Cristo y los santos.⁶⁷

Eliminando este punto de referencia, quedan tan sólo las palabras evangélicas de la consagración, como una fórmula casi mágica de transformación de la sustancia del pan y del vino en el cuerpo y sangre de Cristo. Ahora se celebra con una hostia que ha perdido completamente su aspecto de pan, ya no se comulga con vino, ya no existe la asamblea: todos ellos, signos específicos del sacramento que hablan a una nivel más profundo que el nivel puramente racional.⁶⁸ La relación con Dios va asumiendo un carácter cada vez más privado, en definitiva, devocional y penitencial, mientras

⁶⁵BERGAMO, Maurizio: DEL PRETE, Mattia, p. 33.

⁶⁶*Ibidem*, p. 35.

⁶⁷*Idem*.

⁶⁸*Ibidem*, p. 35-36.

que la celebración de la eucaristía se va alejando de la dinámica pascual, para convertirse en un rito sublimado en el que el sacerdote consagra las especies eucarísticas que los asistentes admiran desde sus asientos, muchas veces sin atreverse a tomarlas.⁶⁹

Devocionismo privado.

El siglo XIX marca en la historia de la liturgia occidental uno de los momentos de mayor empobrecimiento: la participación del pueblo había desaparecido hacia tiempo, sustituida por un pasivo “oír misa”, no sólo con la completa clericalización del culto, sino también con la transformación de la dinámica de los ritos en una serie de devociones privadas a los más diferentes objetos de culto.

La adoración a Cristo presente en el tabernáculo, la devoción a su corazón y a su Pasión, así como el culto a María y a los santos bajo diferentes formas, decían a los fieles mucho más que las expresiones litúrgicas que en aquel entonces se comprendían poco o nada.

Mientras el celebrante, de espaldas a la asamblea, susurraba desde el altar la misa, los fieles se ocupaban en otros ejercicios de piedad de carácter individual: cantos en lengua vulgar, independientes de la celebración litúrgica; lecturas de meditación y de oración personal; el rezo del rosario, etc. Tan sólo en tres momentos esenciales de la misa, al oír el toque de la campanilla en el “sanctus”, la consagración y la comunión, los fieles prestaban atención al rito y recitaban ciertas jaculatorias recomendadas.

La participación activa en la misa, mediante una unión real e interior con la liturgia, se daba en casos relativamente raros. La misma eucaristía había

⁶⁹BERGAMO, Maurizio: DEL PRETE, Mattia, p. 36.

acabado por transformarse de una dinámica comunitaria pascual en una devoción individual al sacramento eucarístico. La comunión empieza a ser distribuida muchas veces independientemente de la misa. Lo importante no era ya la participación en el banquete pascual, sino “recibir el sacramento del altar” para adorarlo y llevarlo consigo.⁷⁰

El espacio de la iglesia manifiesta claramente todo esto: la separación del clero-pueblo está rígidamente marcada por un presbiterio inalcanzable, lugar reservado a todo lo que es sagrado, con un altar que pertenecía exclusivamente al clero, y prácticamente desaparecido, reducido a una estrecho tablero en la base de un grandioso retablo o tabernáculo empotrado en el fondo del ábside, colocado en lo alto de unas gradas y de uso privado del sacerdote que oficia, no sólo de espaldas, sino en una lengua incomprensible y con signos sumamente empobrecidos.⁷¹

En la nave, la disposición de los bancos a modo de largos “batallones” entorpecen toda dinámica litúrgica y toda comunicación recíproca del pueblo. Al mismo tiempo, van asumiendo cada vez más importancia los altares laterales, a los cuales hay que añadir una gran cantidad de puntos de devoción, adornados con luces, velas, flores, exvotos, reclinatorios, etc.⁷²

Estos problemas enunciados por Del Prette y Bergamo efectivamente siguen teniendo presencia en nuestros días. La actitud ofrendaria, la concepción sacrificial, el “oír misa” o bien el “ver la hostia”, las plantas de cruz latina, la disposición en “batallón”, las imágenes de yeso “al estilo” barroco” o “al estilo” clásico, etc., son aún defendidas, sobre todo por aquellos sectores del catolicismo que, excusándose tras un “pseudotradicionalismo” y pretendiendo razones de alta calidad estética, se oponen a las nuevas líneas de renovación del arte sacro.

⁷⁰BERGAMO, Maurizio: DEL PRETE, Mattia, p. 41.

⁷¹*Idem.*

⁷²*Ibidem*, p. 43.

Sabemos bien que reeducar el gusto de la feligresía y promover la nuevas tendencias artísticas es una tarea que debe hacer a través de programas pastorales que primeramente aborden los significados y el alcance de la renovación litúrgica promovida por el Concilio Vaticano II. Estos programas son tanto más necesarios, en sectores como el latinoamericano, cuya historia no experimentó los mismos eventos bélicos y estéticos que llevaron al viejo continente a sentir la necesidad de una renovación de orden teológico, litúrgico, pastoral y religioso.

Si bien para afianzar la renovación del arte religioso son necesarios programas de tipo pastorales que aborden en primer lugar el ámbito litúrgico, el proceso puede también presentarse de forma inversa, siendo la arquitectura renovada una herramienta en sí en este proceso de renovación. Plazaola explica:

“En el ámbito artístico, son ellos, los artistas, los que consagran o inducen, en gran medida, los cambios de la sensibilidad de una generación o una época. Al profano le toca decidir si prefiere ser de su tiempo y adaptarse a la nueva cocina artística, o mantener su paladar sensible a los manjares rancios.”⁷³

De hecho, la renovación promovida por el Concilio Vaticano II es más bien el aval a ciertas tendencias artísticas que durante la primera mitad del siglo XX se habían estado articulando, y que a su vez podían responder a las necesidades simbólicas de un movimiento litúrgico que había ganado terreno dentro de la Iglesia.

Veremos pues, cómo en el siglo XX se empiezan a articular fórmulas artísticas y de organización espacial que pretenden promover una dinámica litúrgica más participativa y cercana a los fieles.

⁷³PLAZAOLA, Juan, 2006, p. 20.

CAPITULO II

NUEVOS CONTENIDOS, NUEVAS FORMAS.

Tras la oficialización del cristianismo, los edificios dedicados a la celebración del culto fueron adquiriendo cada vez mayores dimensiones y adaptándose a los distintos programas de ideas y a las tecnologías de cada época. Si bien el avance en cuanto a dimensiones y formas arquitectónicas es innegable, se pudo ver en el capítulo precedente cómo a la par de estas innovaciones constructivas se va dejando de lado la importancia de la celebración que da origen y cohesión a la comunidad cristiana: la liturgia eucarística. Es en el contexto europeo de finales de siglo XIX y comienzos del siglo XX donde se empezaron a buscar nuevas soluciones que rescaten el sentido esencial del arte y la arquitectura cristiana.

Si bien la Ilustración, el Romanticismo y los diferentes movimientos de revolución política acaecidos en el siglo XIX en Europa y algunos territorios de América ofrecían un escenario álgido para los asuntos religiosos, no faltaron mentes críticas y manos ingeniosas que se ocuparan de iniciar un importante movimiento de renovación de los espacios de culto cristiano.

En este capítulo veremos cómo lo que comenzó siendo una renovación artística y arquitectónica en el campo secular, terminó por ofrecer un nuevo lenguaje formal a las reflexiones teológicas y pastorales cristianas que desde finales del siglo XIX reconocían la necesidad de remarcar el protagonismo de la liturgia, tanto en la vida del hombre cristiano como en la configuración de los espacios donde se lleva a cabo la celebración.

1.- ANTECEDENTES

El período artístico que medió entre los siglos XVIII y XIX se caracterizó por una vuelta a los estilos del pasado. Fue un extenso lapso en el cual surgieron diversas tendencias y estilos. El Arq. Freddy Carreño, explica que éstos aunque fueran ciertamente diferentes estaban vinculados por el hecho de que todos recurrían a elementos formales de otras épocas en busca de un lenguaje apropiado con el cual expresarse.⁷⁴ Este periodo se caracterizó por lo que actualmente se conoce como “revival”.

A finales del siglo XIX surgen algunas tendencias estilísticas en oposición al historicismo precedente y a los valores y principios del arte académico. En el campo de la pintura por ejemplo, Manet, Pissarro, Jongkind, Whistler, Fantin-Latour, y Harpignes participaron en 1863 en el I Salón des Refusés (Salón de los Rechazados) en Paris, evento que comenzó como un espacio de exposición para aquellos artistas cuyas obras no habían sido aceptadas por la Academia de Bellas Artes para formar parte de las famosas exposiciones de Salón. A partir de entonces el Impresionismo, el Puntillismo, el Expresionismo, el Fauvismo, etc., serán las corrientes artísticas que marcarán el comienzo de una nueva era de producción pictórica.

En el campo de la arquitectura, surge igualmente una respuesta en oposición a los grandes estilos históricos. De la mano con los avances de la ciencia, la técnica y la Revolución Industrial es el Art Nouveau, el estilo que marcará el comienzo de este importante proceso de revisión y renovación arquitectónica: el Modernismo. Caracterizado por sus diseños de líneas ondulantes, torsiones asimétricas, reminiscencia de formas vegetales, brillos y transparencias, el nuevo estilo se propagó en el diseño de mobiliarios, papeles ornamentales, en la joyería, en el tejido, y en el cartel. Sin embargo el nuevo

⁷⁴CARREÑO, Freddy. *Artes Plásticas y Arquitectura. ¿Integración, síntesis o decoración?*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1987, p. 13.

estilo dejaba intactos los antiguos esquemas estructurales, mientras decoraba la “epidermis arquitectónica.”⁷⁵

El Art Nouveau se vio pronto en multitud de cafés y restaurantes por toda Europa, en las entradas del Metro, en estructuras metálicas de almacenes, en la ornamentación de fachadas y de escaleras interiores. Sin embargo cuando se trata del arte arquitectónico, un estilo que reclame en demasía su interés por lo ornamental, va a encontrar pronta resistencia de parte de aquellos que defienden el protagonismo de la función ante la forma. Los arquitectos más sensibles a esa superficialidad abandonaron esta tendencia ya antes de la primera Guerra Mundial, y prefirieron seguir un camino de producción marcado por el racionalismo. Este principio, herencia inmediata de la Ilustración francesa y de la Revolución Industrial, va a interpelar no sólo a las tendencias estilísticas historicistas u ornamentalistas, sino también el esquema teocéntrico de las reflexiones intelectuales cristianas y las estructuras de sus espacios de culto.

Hacia 1885 empezaron a hacerse las primeras pruebas del hormigón armado. Un arquitecto francés, Antonin de Baudot, quiso aplicar la nueva técnica a una iglesia, San Juan de Montmartre (1894-1905), pero no suficientemente desprendido de un medievalismo romántico, aplicó al cemento armando fórmulas de arquitectura gótica.⁷⁶ Después de esta tímida tentativa de Baudot y algún otro ensayo parecido, el hormigón armado sólo se utilizó como elemento estructural oculto, disimulado con revestimientos tradicionales. En 1893 escribía el arquitecto vienes Otto Wagner (1841-1918) en la revista *Modern Architecture*:

“Todo lo moderno debe responder al nuevo material, a las exigencias del tiempo presente: si queremos adaptarnos a la humanidad actual, debemos aceptar nuestra propia y mejor manera de ser: democrática y consciente de sí misma. Este nuevo estilo moderno, si ha de

⁷⁵ PLAZAOLA, Juan. 2001, p. 922.

⁷⁶ PLAZAOLA, Juan. 2006, p. 243.

representarnos a nosotros y a nuestro tiempo, debe expresar con claridad un evidente menosprecio del sentimentalismo del arte, la casi total liquidación del romanticismo y el casi total predominio de la razón sobre nuestros actos.”⁷⁷

Y en 1899 escribe en la misma revista, esta vez haciendo referencia a los edificios religiosos con estas palabras:

“Es indudable que nuestros edificios actuales deben aspirar a conseguir dimensiones mayores con menos gastos eliminando soportes columnas y pilastras: acabar con espacios interiores mal ventilados; con sus frecuentes diferencias de temperatura en verano; los suelos constantemente fríos y húmedos y la imposibilidad de calentar el interior de las iglesias; la incomodidad de las escalinata etc.”⁷⁸

Así continúa enumerando una serie de inconvenientes de las iglesias del siglo XIX, demostrando la necesidad de iniciar cuanto antes una nueva arquitectura bajo el criterio de la “funcionalidad”.

Wagner fue uno de los primeros maestros centroeuropeos que reaccionaron contra el historicismo romántico y quien, por lo que concierne a la construcción de iglesias, fue el explícito impulsor del funcionalismo racionalista. Fue el encargado de diseñar la iglesia del Centro Psiquiátrico Steinhoff, en Viena (1907).



Ilustración N° 11 Fachada la Iglesia del Centro Psiquiátrico Steinhoff, Viena. Arq. Otto Wagner, 1907.

⁷⁷ Citado en PLAZAOLA, Juan. 2006. Pág. 244.

⁷⁸ *Idem.*



Ilustración N° 12 Nave única. Iglesia del Centro Psiquiátrico Steinhoff, Viena. Arq. Otto Wagner, 1907.

Es una edificación sobre planta de cruz griega, con un espacio totalmente libre, sin columnas y cubierto por una cúpula gigante, ceñida por un anillo de metal. La luminosidad lograda con grandes ventanales, la sencillez del espacio interior, la visibilidad del santuario y la funcionalidad para los fines de una liturgia participativa, hacen de esta iglesia un hito muy digno de inscribirse en la historia de la arquitectura cristiana.⁷⁹ Sólo la decoración, que acusa con evidencia el gusto del Art-Nouveau, delata que estamos ante una construcción de principios del siglo XX.⁸⁰

⁷⁹ PLAZAOLA, Juan. 2006, p. 244.

⁸⁰ PLAZAOLA, Juan. 2001, p. 925.

En España, el trabajo desarrollado por Antonio Gaudí evidencia igualmente una voluntad revisionista de lo funcional, estético y utilitario. A comienzos del siglo XX el arquitecto catalán había abandonado ya toda referencia a los estilos históricos y se dedica entonces al diseño de sus obras más importantes: El Parque Güell y las casas Batlo y Mila.

Si bien son elogiados los avances técnicos logrados por Gaudí en el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia, es necesario resaltar a los fines de la investigación, el interesante diseño estructural de la Capilla de Colonia Güell, a las afueras de Barcelona, en la que se puede observar una gran sinceridad constructiva y una notable funcionalidad litúrgica para su tiempo (visión directa del altar y espacio comunitario semicircular) sin soslayar una marcada tendencia expresionista.



Ilustración N°13 Interior de la Capilla de Colonia Güell, España. Antoni Gaudí. 1908
Nótese la distribución centrípeta del espacio.

Sin embargo, al estudiar la arquitectura eclesiástica de las dos primeras décadas del siglo XX nos damos cuenta que aún muchos constructores siguieron buscando fórmulas de reinterpretación de la tradición medieval. Una de las figuras más representativas en este sentido es Dom Paul Bellot (1878-1944), arquitecto y monje francés de la congregación de Solesmes, de donde surgiría algunos años después el renovador Movimiento Litúrgico. Tributario de los ordenamientos clásicos de los monasterios, Bellot se adaptó a las exigencias locales de los países en los que construía: Inglaterra, Bélgica y Holanda. Aunque empleó en ocasiones el cemento armado, prefirió siempre el ladrillo, material que luego se convertiría en el sello de identidad de sus diseños. A este primer período del siglo XX pertenece la Abadía de Quarr, en Isla de Wight, al sur de Inglaterra.

Aunque el hormigón armado empezó a ser empleado en estructura arquitectónica ya a finales del siglo XIX, pocos concebían su utilización sin revestimientos. En el campo de la arquitectura eclesiástica, es en 1923 cuando este material alcanza la misma categoría que los materiales “nobles” al ser es



Ilustración N° 14 Fachada de la Iglesia de Notre Dame du Raincy, Francia. Arq. August Perret 1923.

por primera vez se usa sin disimulos, en un diseño de August Perret: Notre Dame du Raincy, hoy conocida por muchos como la “primera Iglesia moderna”.⁸¹

Tras el surgimiento en Francia de la Ley de separación de las iglesias y el Estado (1905), la Institución católica disponía de recursos económicos cada vez más reducidos para la construcción de nuevos espacios de culto. Si bien Perret había ganado cierto renombre por sus construcciones en la nueva técnica del hormigón armado, no había construido hasta la

fecha ninguna iglesia. Sin embargo Juan Plazaola explica que los costos del proyecto presentado por Perret al Abad Felix Nègre eran representativamente menores que aquellos presentados por los demás arquitectos eclesiásticos.⁸²

⁸¹ PLAZAOLA, Juan. 2006, p. 247.

⁸² *Idem.*

El edificio está fabricado en hormigón armado sin ningún recubrimiento. Su planta es un rectángulo de 70m de longitud y 56m de ancho. Cuatro filas de fustes de 11m de altura y 43cm de diámetro dividen el espacio en tres secciones, sosteniendo sobre la nave central una bóveda larga y rebajada, y sobre las dos naves laterales pequeñas bóvedas también rebajada, puestas transversalmente sobre cada tramo. La carga de la edificación es tan ligera que los muros son sustraídos de su función sustentante, lo que permite que los espacios vanos sean vestidos por vitrales, cuyos colores y tonalidades recrean el interior.⁸³



Ilustración N°15 Interior de la iglesia de Notre Dame du Raincy. Francia. Arq. August Perret. 1923.

Los que comparan esta iglesia con las que hoy se construyen respondiendo a claras finalidades de participación litúrgica, hallarán su planta

⁸³PLAZAOLA, Juan. 2006, p. 247.

demasiado alargada y su presbiterio demasiado elevado, sin embargo, su sinceridad constructiva, el trabajo del hormigón armado, la sencillez nítida del volumen interior, el emplazamiento del altar y la visualización perfecta de éste, son algunas de las razones por las cuales esta edificación representa un paso decisivo hacia la renovación de la arquitectura cristiana.⁸⁴

Siguiendo el camino abierto por Perret, el arquitecto suizo Karl Moser construye entre 1925 y 1927 la iglesia de *San Antonio* en Basilea. Esta edificación representa un cambio en el tipo de diseño que había realizado Moser hasta la fecha, al dejar a un lado las fórmulas convencionales y adoptar, a sus setenta años de edad, los mismos principios de la unidad del material y la racionalización en el uso del hormigón que observamos en *Notre Dame* de Raincy. La construcción cuenta con 60m de largo por 22m de ancho y tiene una altura de 18m. En ese gran espacio encontramos largos vitrales de color que transfiguran el interior al alternarse con las secciones de hormigón armado.⁸⁵

La introducción de nuevos materiales y el cambio en los esquemas de distribución espacial en la arquitectura eclesiástica fueron posibles sólo después de que las artes enfrentaran, en el campo secular, un amplio proceso de revisión de sus esquemas y principios. Para la época en la que se alzan estas iglesias ya el arquitecto austriaco Adol Loos había anunciado “la muerte del ornamento”; el norteamericano Frank Lloyd Wright proclamaba “la muerte de la cornisa”; y Walter Gropius dirigía la Bauhaus, fundada en Weimar en 1919, haciendo de ella una Escuela de Bellas Artes bajo el signo de la lógica, la claridad, el funcionalismo y el objetivismo más antirromántico.

De acuerdo con Carreño, en las primeras décadas del siglo XX se derrumban las barreras que establecían límites a las posibilidades expresivas del arte “para dar paso a la eclosión de formas, de colores, de planteamientos

⁸⁴PLAZAOLA, Juan. 2006, p. 247.

⁸⁵*Ibidem*, p. 248.

diversos, emblemas de los nuevos tiempos.”⁸⁶ Fue una época innovadora en todos los campos del quehacer humano. Las vanguardias surgidas en esta época transformaron los principios que habían regido las artes plásticas y la arquitectura durante una larga tradición que se remontaba al Renacimiento.

A pesar de este importante cambio en la sensibilidad estética, era claro que reemplazar los esquemas de la arquitectura religiosa cristiana, con veinte siglos de tradición, sería una tarea en la que se encontraría una fuerte resistencia, pues todos esos ensayos podían ser tachados de “esnobismo y capricho”⁸⁷ por parte de las autoridades eclesiásticas si no se descubría en las nuevas formas un principio de orientación escatológico⁸⁸ que favoreciera su avance y aceptación.

2.- EL MOVIMIENTO LITURGICO Y LA NUEVA ARQUITECTURA.

En Solesmes, Francia, el monje Dom Gueranger (1805- 1875), restaurador de la vida monástica en el país galo, fue el encargado de sentar las bases de un importante movimiento de renovación para la vida cristiana. Gueranger dedicó gran parte de su trabajo religioso a la realización de una serie de documentos cuyo contenido iba destinado a redescubrir la belleza y la eficacia santificante de la liturgia. Dos de sus discípulos, los hermanos Wolter, crearon en Alemania la Abadía benedictina de San Martin, en la comunidad de Beuron (1863) donde continuaron con la doctrina de Dom Gueranger. En Bélgica, las abadías de Madredsous y Mont- Cesar seguían los mismos principios y reconocían la celebración litúrgica como pilar en el fortalecimiento de la fe de los hombres. El monje Dom Lambert Beaudin, quien había ingresado en 1906 en el monasterio de Mont-Cesar, es hoy considerado como el principal promotor del movimiento litúrgico. Sus ideas sobre la “verdadera

⁸⁶CARREÑO, Freddy, p. 62.

⁸⁷PLAZAOLA, Juan. 2006, p. 249.

⁸⁸Entendiendo por “escatológico” lo referente al orden simbólico y espiritual.

oración de la Iglesia” hallaron profundo eco en el Congreso Católico de Malinas (1909). En él expresó su convicción de que la liturgia era el medio más eficaz para transformar y enriquecer espiritualmente a la Iglesia en tanto comunidad. Estas ideas eran promovidas además en publicaciones periódicas como *La vie Liturgique*, y en eventos como las Semanas de Estudios Litúrgicos para el Clero, lo que sin duda fue creando conciencia de que para poner remedio a la “decadencia” en la fe y en el arte religioso era necesario volver a las fuentes.⁸⁹

En Alemania, Dom Ildefonso Herwegen, abad del monasterio de Maria-Laach, hizo de su monasterio el más importante centro de estudios del Movimiento Litúrgico alemán. En él se produjeron un significativo número de libros litúrgicos y fue igualmente sede de una Academia de Estudios Patrísticos en la que se dictaban talleres de arte sacro.⁹⁰ Poco después destacó a la cabeza del movimiento Romano Guardiani. En su labor como teórico estudió las implicaciones de la liturgia con la antropología, la sociología, la filosofía y el arte. Por su influjo y el de otros teólogos como Juan Bautista Pinsk, en Alemania proliferaron los centros de carácter teológico y pastoral. Ciertamente estas experiencias iban a facilitar las labores que posteriormente realizarían los padres del Concilio Vaticano II.

Similar difusión tuvieron las ideas renovadoras de Austria, donde la figura más representativa fue Pius Parsh (1884-1954), miembro de la Orden de Canónigos Regulares de Klosterneuburg. Sus trabajos y numerosas publicaciones se orientan al estudio y la promoción de los principios de la celebración litúrgica comunitaria.

Si el Movimiento empezó a tener éxito fue porque sus líderes no fueron improvisadores. Ellos partieron de la base firme de una investigación de la teología, de la Biblia y de la historia que contaba ya con varios decenios. Su obra restauradora estaba respaldada por un sólido frente de investigadores y

⁸⁹PLAZAOLA, Juan. 2006, p. 275.

⁹⁰*Ibidem*, p. 75.

una conciencia clara de lo que debía lograrse. Supieron denunciar la decadencia de una celebración litúrgica en la que los fieles habían sido confinados a la mera observación y reclamaban la necesidad de reavivar el sentido místico del culto.

El artista suizo Alexandre Cingria, identificó algunas de las razones por las cuales la arquitectura sagrada y la liturgia eucarística habían llegado a este estado “decadente”, destacando entre ellas la secularización de la sociedad, los esquemas del academicismo y el gusto por los grandes estilos históricos.⁹¹ Respondiendo a la exposición de Cingria, Paul Claudel escribe una carta en la que vuelve a analizar el problema con gran sinceridad:

“(...) debilidad, indigencia y timidez en la fe y en el sentimiento, predominio de las convenciones y de las fórmulas, exageración de las prácticas individuales y desordenadas, lujo mundano, avaricia, jactancia, chabacanería y fariseísmo.”⁹²

Efectivamente, durante siglos los fieles habían asistido a la iglesia a “oír” misa, lo cual individualizó y ritualizó cada vez más la liturgia. Sin embargo, el Movimiento Litúrgico insistió en la necesidad de rescatar el carácter celebrativo y, por consiguiente, “eclesial” del culto. Los fieles debían congregarse para celebrar *juntos* la acción litúrgica como “pueblo de Dios”.⁹³

Como explicamos en el capítulo I, la religión cristiana tiene como centro el misterio pascual, el “paso” o “pascua” de Dios en la Tierra, y la celebración litúrgica es la representación de este acontecimiento salvador. Vitalizar el sentido de este misterio que constituye al pueblo cristiano como “ecclesia” significó dar la primacía al “banquete”, con clara conciencia de que la comunidad se reúne para la acción de gracias, para la fracción del Pan, la oblación y la Santa Cena. Algunos años después, los principios promovidos por

⁹¹CINGRIA, Alexandre, *La decadence de l' arte sacré*, Lausanne, 1918. Citado en: PLAZAOLA, Juan. 2001, p. 965.

⁹²CLAUDEL, Paul. *Positions et prepositions*, 1934. PLAZAOLA, Juan. 2001, p. 965.

⁹³PLAZAOLA, Juan. 2006, p. 76-77.

el Movimiento Litúrgico encontrarán legitimidad en la Constitución sobre la Sagrada Liturgia, emitida por los padres conciliares de Vaticano II, en la que se declara:

(...) la Iglesia nunca ha dejado de reunirse para celebrar el misterio pascual: leyendo "cuanto a él se refieren en toda la Escritura" (Lc., 24,27), celebrando la Eucaristía, en la cual "se hace de nuevo presentes la victoria y el triunfo de su Muerte", y dando gracias al mismo tiempo " a Dios por el don inefable" (2 Cor., 9,15) en Cristo Jesús, "para alabar su gloria" (Ef., 1,12), por la fuerza del Espíritu Santo.⁹⁴

En el banquete eucarístico cada uno de los celebrantes tiene la misma importancia y los arquitectos e ingenieros que pusieran su trabajo a disposición de la Iglesia deberían procurar una unidad espacial que materialice, al igual la "domus ecclesiae" el sentido de "comunidad celebrante".

Resaltar la importancia y la significación del banquete en el marco de la renovación litúrgica se convirtió entonces en la principal tarea acuñada por las autoridades eclesíásticas a los arquitectos de iglesias. Es entonces cuando se establece una comunicación más cercana entre arquitectos y teólogos, gracias a la cual se van precisando los principios directivos de la nueva arquitectura eclesíástica (Suplemento visual 1).

En esta dirección trabajó Dominikus Böhm, al diseñar la Iglesia de Ringenberg (1935). En ella el arquitecto abre franca ruta a la participación activa de los fieles, situando a la comunidad alrededor del espacioso presbiterio en medio del cual se halla el altar. Poco antes de estallar la segunda Guerra Mundial, Böhm adopta un esquema parecido en San Wolfgang de Regensburg (1938-40) pero esta vez sobre una planta cuadrada, disponiendo a la comunidad alrededor del altar por tres lados, dejando igualmente un amplio espacio para el presbiterio.

⁹⁴CONCILIO VATICANO II. *Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. Art 6.

Rudolf Schwarz, otro de los impulsores y creadores del momento, estaba en conexión con el grupo que dirigía Romano Guardiani en Alemania. En 1928, Schwarz iniciaba su enorme contribución a la arquitectura sagrada de nuestro siglo, levantando la iglesia del Corpus Christi de Aquisgrán. Es una estructura de hormigón armado, con cerramientos de piedra pómez, constituida por dos espacios: una nave rectangular para los actos comunitarios y otra nave destinada a la oración privada. En esta construcción no hay pilares que impidan la visibilidad del presbiterio y la luz entra únicamente por una fila de ventanas altas ubicadas en el muro izquierdo de la gran nave.

Sin duda la simplicidad, la pureza y la desnudez abrumadora del volumen central debieron ser desconcertantes para muchos en esa época. El arquitecto diría más tarde que quiso hacer un espacio que fuera “imagen del vacío que debe ser colmado por la presencia de Dios.”⁹⁵



Ilustración N° 16 Interior de la Iglesia Corpus Christi de Aquisgrán. Arq. Rudolf Schwarz, 1928

Martin Weber construyó en 1931 la iglesia del Espíritu Santo, en Frankfurt. Fue el primero que, dando primacía a la participación del pueblo en la

⁹⁵ PLAZAOLA, Juan. 2006, p. 250.

liturgia, situó el altar casi en medio de un espacio rectangular, sobre un presbiterio elevado como una isla.⁹⁶

Con el encumbramiento del nazismo y el comienzo de la persecución religiosa en Alemania, el movimiento renovador quedó paralizado. La iniciativa pasó a Suiza.

“En el momento en que Europa se hundía en la tinieblas, recogió la antorcha y mantuvo la dignidad del arte religioso occidental, continuando la renovación de la arquitectura sagrada.”⁹⁷

Sus tres figuras destacadas en los años de la guerra fueron Fritz Metzger, Hermann Baur y Otto Dreyer. Sus construcciones de los años treinta no están exentas del convencionalismo de aquel tiempo: planta rectangular, espacios accesorios para altares, decoración innecesaria, etc.



Ilustración N° 17 Interior de la Iglesia de San Carlos de Lucerna. Arq. Fritz Metzger, 1931

Pero la simplicidad del trazado, la integridad constructiva, la nobleza de las proporciones y la acertada utilización de la luz con fines expresivos, son valores casi comunes en todas ellas.⁹⁸

En esta misma época, trabaja en Austria una figura de gran relieve: Clemens Holzmeister. Este arquitecto realizó acertadas adaptaciones y

⁹⁶PLAZAOLA, Juan. 2006, p. 249.

⁹⁷PLAZAOLA, Juan. 2001, p. 936.

⁹⁸PLAZAOLA, Juan. 2006, p. 252.

ampliaciones en los templos de su país , por ejemplo, la iglesia de *Bregenz* en 1924, y la de *Cristo Rey* de Viena entre 1933 y 1934.

En Italia la iglesia de *San Marcelino* en Génova, levantada por Luigi Carlo Daneri es un buen ejemplo del nuevo empleo de la planta circular en el alzado de edificios eclesiásticos. Es un año posterior a la de *San Engelberto* de Colonia Riehl diseñada por D. Böhm, que probablemente le influyó. Sin embargo, la multiplicidad de altares en las exedras periféricas da a esta iglesia italiana un carácter distinto.

En Francia y concretamente en su capital, hay que tener presente una fecha: 1932. En este año el Cardenal Viedier inicia un amplio programa de construcción de iglesias: los *Chantiers du Cardinal*. En muchas de ellas se advierte un esfuerzo de renovación. Sin embargo, Juan Plazaola advierte que no en todas se llega a la raíz, a la fuente de la regeneración arquitectónica, esto es para el autor “la aceptación sin restricciones de las nuevas técnica y la sumisión total a los imperativos de la función litúrgica.”⁹⁹

En Irlanda es notable y original la iglesia de Cristo Rey, en Cork. Obra de Barry Bayrne. La estructura presenta novedades interesantes desde el punto de vista estructural y estilístico, y es claro testimonio de una nueva sensibilidad estética.

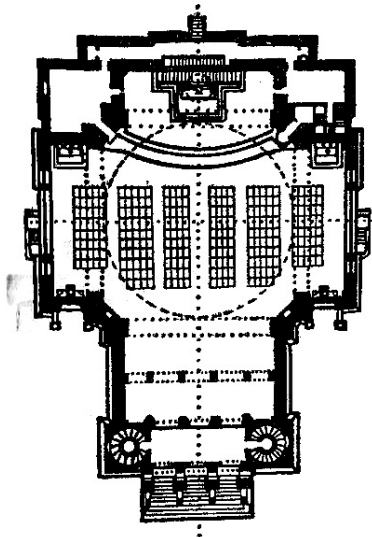


Ilustración N° 18 Interior de la Iglesia Cristo Rey, Irlanda. Arq. Barry Bayrne, 1928.

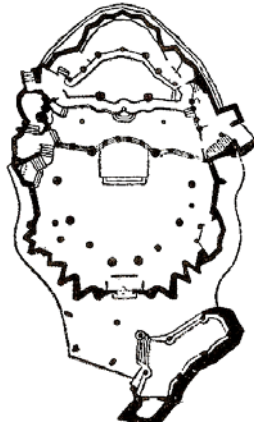
⁹⁹PLAZAOLA, Juan. 2001, p. 937.

SUPLEMENTO VISUAL 1

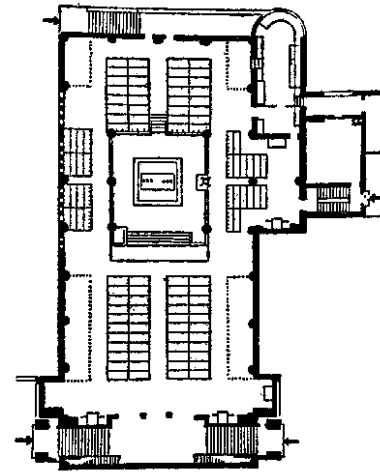
A continuación algunos de los modelos de planta arquitectónica más novedosos durante los primeros cuarenta años del siglo XX.



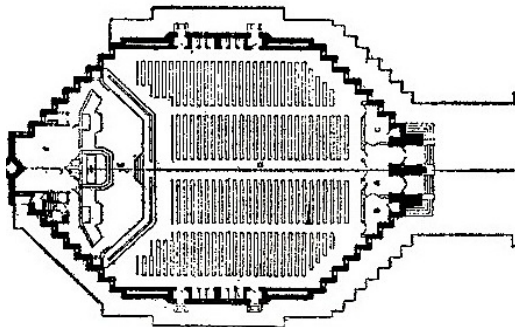
Capilla del Centro Psiquiatrico Steinhoff.
Viena, 1907.
Otto Warner.¹⁰⁰



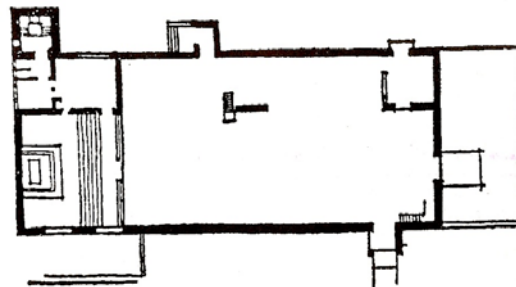
Cripta de la Colonia Guell
España, 1908.
Antoni Gaudi.¹⁰¹



Iglesia del Espíritu Santo.
Alemania, 1928-1929.
Max Weber.¹⁰²



Iglesia de Cristo Rey.
Irlanda, 1928.
Barry Byrne.¹⁰³



Iglesia de Corpus Christi.
Aquisgrán, 1928.
Rudolf Schwarz.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Imagen extraída desde: PLAZAOLA, Juan, 2006, p. 244.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 245.

¹⁰² *Ibidem*, p. 252.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 253.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 250.

3.- LA ARQUITECTURA RELIGIOSA A PARTIR DE LA POSGUERRA

Finalizada la segunda Guerra Mundial la humanidad entra en un período de profundos cambios, que tendrán repercusión en todo el planeta. En el escenario europeo se inicia el doloroso, pero al mismo tiempo dinámico, proceso de construcción de un patrimonio que reemplazará el perdido para siempre en la confrontación bélica. De acuerdo con Carreño, el factor económico es determinante en la aparición de esta nueva arquitectura, pues ésta debió asumir el compromiso de reconstruir, con escasos recursos, las ciudades destruidas por la guerra.¹⁰⁵

En este sentido, la arquitectura estrechó lazos con la ingeniería en su interés por resolver adecuadamente todo lo relacionado con la estructura y la funcionalidad. Carreño sostiene que en este período se articula y se valora un tipo de belleza que surge sólo de aquellas formas que responden estrictamente a las necesidades de la edificación, por lo que los recursos decorativos fueron rechazados al no encontrarse en ellos ninguna validez constructiva.¹⁰⁶ “El espíritu de la nueva arquitectura planteó que ésta (*su belleza*) dependía de la elegancia intrínseca de los materiales en oposición a la decoración complicada”¹⁰⁷, afirma Carreño.

Sin embargo, una vez superadas algunas de las dificultades económicas surgió un estilo en el cual se valoró tanto el funcionalismo como el aspecto formal del edificio y la calidad de los materiales. Esta tendencia es conocida en el campo de la producción secular como “Estilo Internacional”.

Asiéndose de la sencillez de las formas, la resistencia, maleabilidad y economía de los materiales que ofrecía este estilo, la arquitectura religiosa iniciará un nuevo período de producción que reemplazará a las antiguas iglesias destruidas durante el período bélico. Esa naciente arquitectura religiosa se

¹⁰⁵CARREÑO, Freddy, p. 131.

¹⁰⁶*Ibidem*, p. 138.

¹⁰⁷*Ibidem*, p. 137.

encargará de renovar los espacios de culto cristiano, cubriendo de ejemplos significativos al continente europeo y extendiéndose igualmente hasta América.

Europa

Tras la devastación causada por la segunda Guerra Mundial, el plan que se debía emprender para la reconstrucción de las ciudades y sus iglesias debía ser de gran escala. En las regiones de mayor destrucción bélica, el Movimiento Litúrgico contaba ya con gran aceptación y requería ahora de aplicaciones inmediatas.

Alemania contaba para la época con un episcopado que supo reconocer, entre todo el caos reinante, la validez de un mundo de formas y estructuras nuevas, sin dejarse hipnotizar por el ensueño de un pasado glorioso de catedrales y abadías. La Comisión Episcopal de ese país formuló en 1947 las *Directrices para la construcción de las iglesias*. En el mismo año el Papa Pío XII promulga la encíclica *Mediator Dei*. En este documento se insiste en la necesidad de una participación activa por parte de la comunidad en la celebración del culto y se exponen los medios conducentes para su promoción. José Luis Gutiérrez, Doctor en Liturgia y Filosofía y profesor de la Universidad de Navarra, España, considera que fue a través de esta encíclica que se dio “reconocimiento oficial” a los valores del Movimiento Litúrgico¹⁰⁸, lo que sin duda reimpulsó el proceso de renovación y construcción de los espacios de culto, necesarios para el fortalecimiento de la fe tras el reciente periodo bélico.

Gutiérrez explica que en esta época se multiplicaron las iniciativas de revisión teológica, pastoral y litúrgica. La publicación de estos dos importantes documentos, conjuntamente con las revistas especializadas, la celebración de congresos internacionales y la construcción de nuevos centros de estudios litúrgicos, fueron circunstancias que sin duda favorecieron a crear en el clero

¹⁰⁸GUTIERREZ, José. *Liturgia: manual de iniciación*. Madrid, RIALP, 2006, p. 17.

una conciencia de lo que, de acuerdo con el programa de renovación litúrgica, debía ser la arquitectura eclesial en el contexto contemporáneo.¹⁰⁹

En este período, posterior a la segunda Guerra Mundial, se alzaron un significativo número de iglesias caracterizadas por una clara racionalidad en el empleo de los nuevos materiales: hormigón, acero, etc., preferidos también por la apremiante situación económica del momento. En la mayoría de estas edificaciones podemos ver cómo los artistas y arquitectos consagran su trabajo a nuevos valores estéticos, como la sencillez, la pureza, la sobriedad y la economía de medios. Debido a que el número de construcciones, al igual que el de los arquitectos activos en este período es realmente amplio, se ha considerado preferible presentar un listado anexo al cual el lector puede acudir para consultar con más detalles (Anexo 1). En estas páginas presentaremos las figuras e iglesias que, gracias a su diseño, al manejo de la técnica y los materiales y a su atinada organicidad litúrgica del espacio se han convertido en iconos de la arquitectura eclesiástica en el marco de la renovación del culto católico.

Se ha identificado en primer lugar, una importante producción en Europa central: Alemania, Suiza, Austria, Bélgica, Holanda y los Países bajos. Estos fueron los países donde, en la etapa anterior a la segunda Guerra Mundial, se habían alcanzado importantes logros en la producción de iglesias cónsonas con los principios de funcionalidad, economía y con las nuevas necesidades litúrgicas. En el Suplemento visual 2 se presentan algunas de las soluciones espaciales para innovadores producidos en este contexto.

En Alemania las enormes necesidades de reconstrucción motivaron la formación de una pléyade de arquitectos que durante años estudiaron el problema de la “domus eclessiae”. El número de iglesias alzadas por ellos es realmente significativo, de acuerdo con Plazaola, Rudolf Schwarz construyó o

¹⁰⁹GUTIERREZ, José, p. 17-18.

rehízo unas 80 iglesias y Otto Barthing más de 100.¹¹⁰ El crítico americano Kidder Smith, en su libro sobre arquitectura europea de la posguerra, indica que “ningún país puede compararse en iglesias nuevas con Alemania, ni en cantidad ni en calidad.”¹¹¹

Domenikus Böhm, Rudolf Schwarz, continúan su labor en esta nueva etapa. Sus obras se caracterizan por la llaneza y desnudez del espacio, el trabajo de la luz como elemento simbólico, el realce del área del presbiterio y el altar y la unificación de los volúmenes de la edificación a fines de promover la participación.

Emil Steffann fue otro importante arquitecto de esta época. Siguiendo el principio de austeridad y limpidez, los diseños de Steffann procuran espacios interiores que respondan a la idea de paz espiritual y silencio interior. Plazaola comenta que sus iglesias son tan modestas que pueden pasar inadvertidas a una mirada superficial.

“Pero el ojo aficionado avisado no se engaña. Estas grandes superficies desnudas, estos volúmenes despojados, sin ninguna fantasía, no son vacíos ni aburridos. La solidez de las formas, la justeza de las proporciones y una especie de dulzura que aflora discretamente, crean una autentica nobleza, sin altanería, familiar y llena de poesía.”¹¹²

Las iglesias de Emil Steffann están consideradas por la crítica alemana como los mejores ejemplos que puede ofrecer la arquitectura moderna.¹¹³

En Austria, Clemens Hlozmeister siguió realizando iglesias de una limpidez y una sencillez ejemplar, especialmente en zonas rurales. Sin embargo el trabajo desarrollado por una nueva generación de arquitectos merece aquí mención por responder a las exigencias de una liturgia participativa, como

¹¹⁰PLAZAOLA, Juan. 2001, p. 942.

¹¹¹SMITH, K. *The new architecture of Europe*, Hammondswoth, 1962. Citado en: PLAZAOLA, Juan. 2001, p. 942.

¹¹²PLAZAOLA, Juan. 2001, p. 944.

¹¹³*Ibidem*, p. 948.

Robert Krareiter en *San Juan Bosco* de Viena y en la parroquial de *Salzburg Hernau*, cuya planta de abanico ofrece una repartición del espacio muy funcional. Igualmente, F. Schuster quien diseña una de las iglesias más notables de este período en Austria, la *Sagrada Familia* de Kapfenberg, de 1962, de planta cruciforme, con la comunidad dispuesta rodeando el altar por tres lados. Y finalmente, J. Lackner, y la iglesia de *San Pio X* de Innsburck Arlz de 1959, cuya estructura de hormigón visto causa un gran impacto visual. Plazaola considera que la sencillez y la claridad del diseño de Lackner, aunque son admirables, no concede satisfacción alguna a aquellas personas cuya sensibilidad está acostumbrada a los refinamientos de la decoración tradicional.¹¹⁴

En Suiza, el arquitecto Hermann Baur publica un artículo en 1959 en el que demuestra la conciencia asumida de los problemas del servicio litúrgico y su profundo significado. En este documento Baur resalta la importancia de la creación de un espacio que muestre la polaridad entre la zona de la comunidad y la del santuario, expresando al mismo tiempo su unidad; que tenga en cuenta las exigencias de la adoración del tabernáculo, al mismo tiempo que ponga en primer plano el altar de celebración; que integre armónicamente el lugar de los cantores y del baptisterio, etc. “Todo esto —dice— es lo que merece nuestra consideración; todo lo demás queda al arbitrio nuestro y de nuestra capacidad creadora.”¹¹⁵

Tanto Hermann Baur como Fritz Metzger, importantes figuras del período anterior, van a inspirar a los arquitectos más jóvenes a finales de los años 50 y comienzos de los 60.

¹¹⁵H. BAUR, *Die christliche Kunst der Gegenwart in der Schweiz: "Das Münster"*, 1959. Citado en: PLAZAOLA, Juan, 2001, p. 947.

En Bélgica y en Holanda las iglesias modernas se han caracterizado por la modestia de las dimensiones, el gran sentido funcional y la primacía dada a la participación de la asamblea laica. En las iglesias de la arquidiócesis de Malinas son notables las construidas por Marc Dessauvage, un arquitecto que supo dotar a los espacios sagrados de extraordinaria sencillez, funcionalidad y poesía. En Holanda, una vez superado el período bélico, tomó gran auge el movimiento teológico-litúrgico, gracias al cual se promovió la construcción de numerosas iglesias, en las que se pueden observar los influjos provenientes de la arquitectura alemana: clara tendencia funcionalista y una regia sencillez. Destacaremos aquí la iglesia de *Santa Catalina* de Harderwick, obra del arquitecto Van Putten, y la de *Venlo* del arquitecto G.J. Van Der Grinten.

Si bien en el área central del continente europeo la producción de iglesias aumentó considerablemente tras la segunda Guerra Mundial, alcanzando resultados especialmente satisfactorios con respecto a los nuevos parámetros modernos y a las nuevas necesidades del culto católico, más al oeste del continente la realidad se presenta un tanto diferente.

En Francia, como se mencionó anteriormente, se construyó la primera iglesia moderna: *Notre Dame de Raincy*, planeada conforme a los criterios de racionalidad, economía y funcionalidad. Sin embargo, en esta segunda fase, el país fue más bien tardío en aceptar la arquitectura eclesial moderna, y en la inmediata postguerra no contó con un equipo de liturgistas que impulsaran y orientaran el movimiento de renovación, como fue el caso de Alemania, Suiza y Austria. Lo más cercano a esto fue la labor realizada por un grupo de padres dominicos encargados de la revista *L'art sacré*, quienes intentaron a través de esta publicación fomentar y promover una sensibilidad artística que hiciera posible la esperada renovación arquitectónica.

Los *Chantiers du Cardinal* prosiguieron la obra comenzada en el período de entreguerras, y entre 1950 y 1960 fueron construidas unas 650 iglesias, sin embargo la variedad de sus formas y esquemas demuestra que no hubo una figura “rectora” dentro del grupo de arquitectos y liturgistas, que con suficiente autoridad y competencia identificara las soluciones más eficaces, para evitar la dispersión y el capricho, y unificar un poco más los criterios de la producción. Si bien en 1953 la Comisión Episcopal Francesa dictó una serie de directrices para la nueva arquitectura eclesial, estas son, en comparación con las promulgadas en Alemania, demasiado genéricas aún.

A través de la revista *L'art sacré* se había promovido acertadamente criterios constructivos y estéticos que favorecían el uso de materiales ligeros y de estructuras de dimensiones modestas, funcionales y sencillas. Sin embargo, encontramos también una producción mucho más ambiciosa. Un buen ejemplo es la capilla subterránea de Lourdes. Cumpliendo con un programa para grandes peregrinaciones, fue encargada a tres expertos en arquitectura religiosa: Pierre Vago, Pierre Pinsard y Andre le Donné. Es una elipse que cubre una superficie de 12000 m², con un techo sostenido por 29 pórticos de hormigón, material que es expuesto sin disimulos en toda la edificación.

La obra religiosa que causó más comentarios en la crítica por su audacia y su originalidad, fue el santuario de peregrinación *Notre Dame du Haut*, diseñada en todos sus detalles (efectos de luz, pinturas, vidrieras, objetos sagrados) por Le Corbusier en una colina de los Vosgos. Renunciando a los planos rectilíneos que hasta entonces había impuesto el ideal racionalista de la arquitectura, este arquitecto prefirió “las curvas que se desarrollan con la elasticidad de los organismos vivos”, y decidió hacer un edificio que fuera “una escultura musical”, perfectamente armonizada con las ondulaciones del paisaje. Juan Plazaola afirma que este lugar tiene poco que ver con el

movimiento litúrgico¹¹⁶ y con el concepto de “domus ecclesiae” que buscaban los liturgistas y arquitectos en aquellos años.

En Italia la arquitectura eclesiástica se mantuvo amarrada a hábitos pseudotradicionales durante un tiempo excesivo. El despegue hacia fórmulas nuevas, más conformes a los nuevos tiempos, se produjo en 1955 en el Primer Congreso Nacional de Arquitectura Sagrada, donde por iniciativa del Cardenal Lercano fueron emitidas una serie de orientaciones que tuvieron enseguida repercusión en la producción de iglesias.

Giovanni Michelucci fue el arquitecto italiano que en este período adquirió mayor renombre por sus realizaciones en el campo religioso. Mostró su capacidad de combinar su riqueza imaginativa con las exigencias funcionales en la capilla octogonal que trazó para la sede de la *Unión de mujeres de la Acción Católica Italiana*, en Roma, y en la iglesia de *Lardello* (1959). Sin embargo, la obra que le dio fama mundial fue la iglesia de *San Juan Bautista* de la autopista de Florencia. Con respecto a esta edificación, Juan Plazaola explica que “con una libertad imaginativa comparable a la de Le Corbusier”, Michelucci desarrolló la idea del tabernáculo de Dios entre los hombres, construyendo un oasis de reposo espiritual para los que viajan y sienten la necesidad de hacer una pausa para orar. Plazaola acota que no se trata de una iglesia parroquial, es más bien una iglesia-refugio como la de Ronchamp, con la que tiene evidentes afinidades estilísticas.”¹¹⁷

Más al oeste, en España, la guerra civil y la dictadura acabaron con un movimiento de jóvenes arquitectos que durante los años 20 empezaban a abrir paso a la arquitectura racionalista.¹¹⁸ Este contexto social y político no fue especialmente favorable para la construcción de nuevos edificios religiosos en los que se pudieran implementar los criterios de economía, sencillez y

¹¹⁶ PLAZAOLA, Juan, 2001, p. 949.

¹¹⁷ PLAZAOLA, Juan, 2006, p. 285.

¹¹⁸ Este grupo se denominó GATEPAC, y estaba conformado por figuras como García Mercader, José Luis Sert, J. Manuel Aizpuru, etc.

funcionalidad. Se prefirió entonces volver a los “seguros y conocidos” esquemas del pasado y se alzaron iglesias de estilo neoclásico o neobarroco. La arquitectura “medianamente novedosa” se empieza a configurar en los años 50.

Miguel Fisac fue uno de los primeros arquitectos en diseñar iglesias que respondieran a los principios de modernidad. Sin embargo, Plazaola advierte que en sus construcciones se observa el mismo problema que acaece a casi toda la arquitectura eclesiástica española en el contexto contemporáneo: se trata de una modernidad formal, por el empleo de los materiales, por la adopción de nuevas técnicas y por la fidelidad a la lógica constructiva pero que, sin embargo, casi nunca expresan adecuadamente la idea del sacerdocio de los fieles, puesto que en ellas se acentúa en exceso la separación física y psíquica de la comunidad respecto al santuario. Plazaola explica que, en general, pesaron excesivamente las reminiscencias de la tipología templaria de un inmediato pasado.¹¹⁹

No obstante, es necesario hacer referencia a aquellos arquitectos que en sus diseños lograron dar respuesta a las nuevas necesidades del culto católico a través de los principios de la arquitectura moderna. Destaquemos la iglesia de *Nuestra Señora de los Ángeles* en Vitoria, con planta triangular, de los arquitectos García Paredes y Francisco Javier Carvajal; la de *Santa Rita* en Madrid, de planta circular, de los arquitectos Antonio Vallejo y Fernando Dampierre; y finalmente la de los *Sagrados Corazones* en Madrid, de planta exagonal del arquitecto Rodolfo García De Pablos.

En Gran Bretaña, el anglicanismo y el importante peso histórico del estilo gótico se presentan como las dos mayores causas de la inercia estilística en la arquitectura de iglesias católicas. La realización más notable y original del período de posguerra es, indudablemente, la nueva catedral de Liverpool. El arzobispo John Carmel Hernan aprobó el proyecto presentado por el arquitecto

¹¹⁹ PLAZAOLA, Juan, 2006, p. 288.

Frederick Gibberd en el concurso abierto para la realización de la nueva iglesia. Su diseño conjuga economía, funcionalidad y belleza. Su planta es circular y la feligresía se dispone de forma centrípeta alrededor del santuario, por lo que ninguno de los asistentes queda a excesiva distancia del altar. Aunque no se podía prescindir de cierto monumentalismo, debido a que se trata de la catedral de una de las más importantes ciudades de Inglaterra, el arquitecto tenía conciencia de que era imperativo construir “un lugar de culto en el que el pueblo formara una unidad con el clero”.¹²⁰

América

En los Estados Unidos, encontramos a uno de los arquitectos que trabajó en 1937 como colaborador de Barret en la construcción de la iglesia de *Cristo Rey*, en Irlanda. Se trata de Barry Byrne, quien diseñó las iglesias de *Santa Colomba* de San Pablo (Minnesota), *San Francisco Javier* de Kansas (Missouri) y *San Pedro y San Pablo* en Pierre (Dakota del Sur).

Otro de los arquitectos que marcaron el impulso hacia el abandono de las fórmulas convencionales e historicistas en los Estados Unidos fueron los arquitectos Murphy y Mac Key, quienes construyeron la iglesia de la *Resurrección* de San Luis (Missouri), de planta parabólica. En una dirección similar trabajó Paul Try al diseñar la iglesia *Cristo Rey* de Seattle (Washington), en la que introduce una planta en forma de abanico.

En América Latina el trabajo de Oscar Niemeyer es de suma importancia. Discípulo y colaborador de Le Corbusier, construyó en 1943 la iglesia de *Pampulha*, célebre por su sorprendente perfil externo, y posteriormente la *Catedral de Brasilia*, su más reconocida obra eclesiástica. Este monumento se alza sobre una planta circular, alcanzando los 40m de altura y cubriendo una

¹²⁰ PLAZAOLA, Juan, 2006, p. 299.

superficie en la que es posible albergar 4000 fieles. La composición y el ritmo de la estructura intentan sugerir una ascensión al infinito.

En México merece destacarse la labor del arquitecto Enrique de La Mora, quien diseña la que podría ser la primera iglesia de hormigón armado a la vista del continente: la iglesia de la *Purísima*, construida entre 1929 y 1946 en Monterrey. Otra importante figura en este país es el arquitecto Félix Candela, quien realizó en 1956 la capilla de la *Virgen de la Soledad* del Altílo de Coyoacán. Esta ingeniosa construcción tiene una planta romboidal, sobre la cual se alza una particular cubierta de paraboloides hiperbólicos, elementos que se convertirían en el sello de identidad de sus construcciones.

Todos estas edificaciones religiosas conforman el nuevo patrimonio arquitectónico de la Iglesia católica. En ellas se materializa el proceso de renovación de los ideales cristianos a través de las innovaciones técnicas y estéticas contemporáneas.

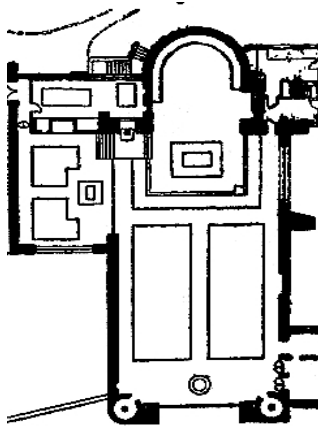
“Si se compara la situación actual del movimiento litúrgico con lo que era hace treinta años, se aprecia un progreso innegable realizado así en extensión como en profundidad. El interés por la liturgia, las realizaciones prácticas y la participación activa de los fieles han adquirido un desarrollo que hubiera sido difícil prever en aquel momento.”¹²¹

Con estas palabras el Papa Pío XII expresaba su complacencia ante los logros alcanzados en la materia de arte religioso durante el discurso de clausura del Congreso Internacional de Liturgia pastoral celebrado en 1956 en Asís, Italia. En esta alocución, el Papa anunció la necesidad de nuevas reformas, abriendo así el camino hacia el Concilio Vaticano II.

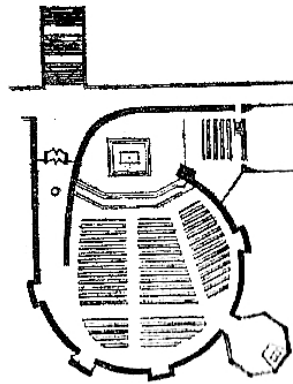
¹²¹ PIO XII, “Discurso de clausura del I Congreso de Liturgia pastoral”. Asis-Roma, 1956. *Actas del Congreso*. Cuadernos Phase. N°64, Barcelona, 1995.

SUPLEMENTO VISUAL 2

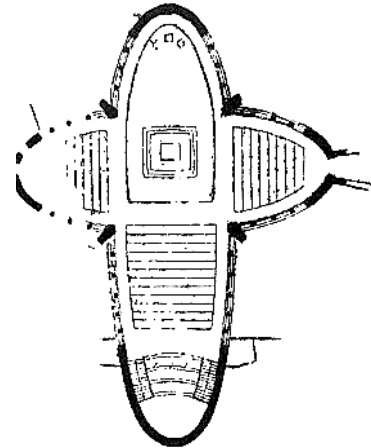
Nótese la diversidad de modelos formales producidos por los arquitectos modernos a partir de la década del 40 en los edificios eclesiásticos.



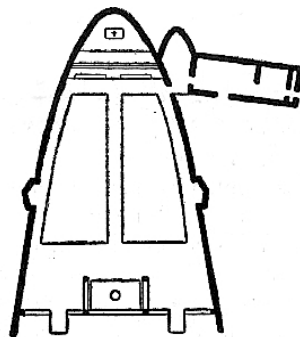
Iglesia de San Bonifacio
Dortmund, 1951-1954
Reconstrucción a cargo de
Arq. Emil Steffann. ¹²²



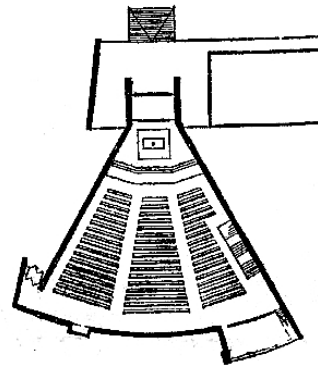
Iglesia católica en.
Rück Schipach, s/f
Arq. Hans Schadel. ¹²³



Iglesia de María Reina.
Sarrebruck, 1954
Arq. Rudolf Schwarz. ¹²⁴



Iglesia de Santa Cruz
Bottrop, 1959
Arq. Rudolf Schwarz 1955-57. ¹²⁵



Iglesia de María Reina.
Sarrebruck, 1954
Arq. Rudolf Schwarz. ¹²⁶

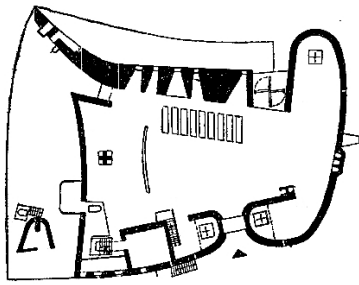
¹²² Imagen extraída desde: PLAZAOLA, Juan, 2006, p. 258.

¹²³ *Ibidem*, p. 260.

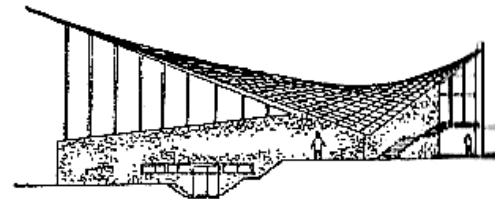
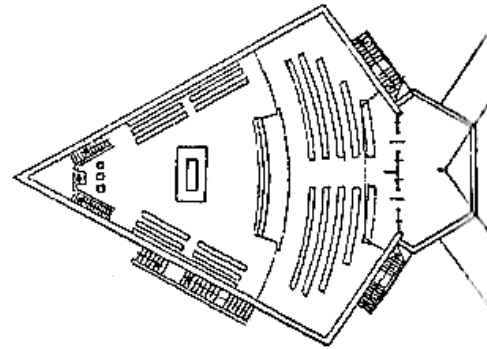
¹²⁴ *Ibidem*, p. 256.

¹²⁵ *Idem*.

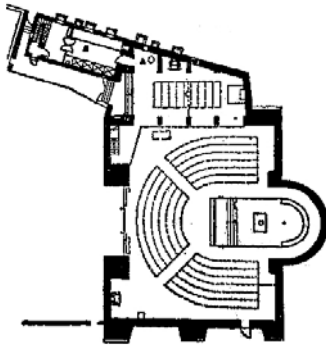
¹²⁶ *Ibidem*, p. 260.



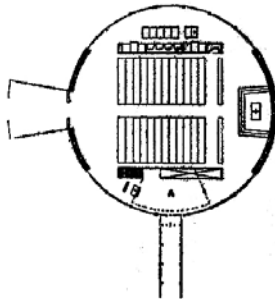
Iglesia Notre Dame du Haut.
Ronchamp 1955
Arq. Le Corbusier. ¹²⁸



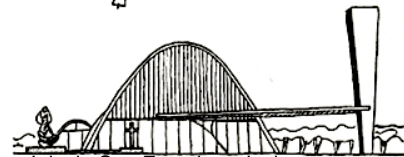
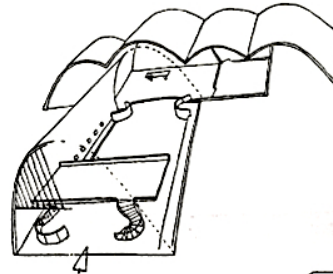
Capilla de la Virgen de la Soledad.
Coyoacan. 1955-56. ¹²⁹
Arqs. F. Candela y E. De la Mora.



Iglesia Santa Isabel
Opladen, 1956-57 ¹³⁰
Arq. Emil Steffann.



Iglesia Santa Teresa.
Colonia Mülheim. 1954-55 ¹³²
Arq. Gottfried Böhm.



Iglesia San Francisco Javier.
Pamplona. 1947.
Arq. Oscar Niemeyer. ¹³¹

¹²⁸ Imagen extraída desde: PLAZAOLA, Juan, 2006, p. 268

¹²⁹ *Ibidem*, p. 280.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 259.

¹³¹ *Ibidem*, p. 279.

¹³² *Ibidem*, p. 261.

4.- **CONCILIO VATICANO II Y LA SENSIBILIDAD CONTEMPORANEA.**

Entre 1962 y 1965 la Iglesia católica celebra su XXIII concilio ecuménico en la ciudad de Vaticano. El sacerdote Gustavo Vallejo Tobón, presidente de la Sociedad Mariológica de Colombia, afirma que este concilio es en realidad “la caja de resonancia de los grandes problemas e inquietudes del hombre actual.”¹³³

“Este sacrosanto Concilio se propone acrecentar de día en día entre los fieles la vida cristiana, adaptar mejor a las necesidades de nuestro tiempo las instituciones que están sujetas a cambio, promover todo aquello que pueda contribuir a la unión de cuantos creen en Jesucristo y fortalecer lo que sirve para invitar a todos los hombres al seno de la Iglesia (...).”¹³⁴

Durante los tres años que duró el Concilio Vaticano II se celebraron cuatro sesiones, en las que se emitieron una serie de documentos que avalan muchas de las perspectivas alcanzadas en los años precedentes por los más competentes y acreditados teólogos, biblistas, historiadores y promotores del citado Movimiento Litúrgico. Bajo las palabras antes citadas se da comienzo al primero de los documentos publicados: la Constitución sobre la Sagrada Liturgia *Sacrosanctorum Concilium*, firmada el 5 de diciembre de 1963.

En esta constitución se refrenda la celebración litúrgica como acto constitutivo de la Iglesia y se reconoce el valor de ésta en el fortalecimiento de la fe. Del mismo modo los padres conciliares reclaman la participación activa de los fieles en la celebración y articulan una serie de medidas y recomendaciones que promueven acciones en este sentido. Entre ellas destacan la aceptación de las lenguas vernáculas, las fórmulas musicales actuales, la disposición del sacerdote frente a la feligresía, etc. Es en el último capítulo de este documento donde se asientan las consideraciones conciliares referentes al arte y los

¹³³VALLEJO TOBON, Gustavo. “Introducción” a: CONFERENCIA EPISCOPAL PERUANA, *Concilio Vaticano II, Documentos completos*. Ediciones Paulinas, Lima, 2008, p. 12.

¹³⁴ CONCILIO VATICANO II. *Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. Art. I.

objetos sagrados (Anexo 2). A través de ellas la Iglesia acepta las tendencias artísticas de los nuevos tiempos para materializar la renovación litúrgica, legitimando de este modo las novedades formales que habían sido alcanzadas en la arquitectura eclesiástica durante los últimos 60 años.

“(...) 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.”¹³⁵

Tanto para los artistas y arquitectos del arte cristiano contemporáneo como para aquellos que analizan sus obras, es de suma importancia el contenido de este documento conciliar. Sin embargo, son sólo nueve los artículos referentes al arte y los objetos sagrados, y en ellos se presentan los principios teológicos y pastorales que deberían materializarse en los nuevos edificios eclesiásticos, pero no se hace mención a ningún modelo formal y espacial.

Ha sido a través del estudio de los teólogos y arquitectos comprometidos con el proceso de renovación de los espacios celebrativos cristianos; y gracias a la celebración de asambleas y conferencias episcopales, que se ha esclarecido el panorama sobre las líneas que se deben seguir para promover la participación de los fieles y el fortalecimiento de su fe a través de la arquitectura religiosa. Conviene formular aquí de manera explícita y clara algunos de los principios que deberían seguirse para lograr los resultados que solicitan las autoridades eclesiásticas tras el Concilio Vaticano II:

- En la construcción de los edificios de culto es legítimo y, más aún, necesario buscar formas que simbolicen lo trascendente y divino para significar la función sagrada que se realiza en ellos. De acuerdo con la concepción

¹³⁵CONCILIO VATICANO II. *Constitución sobre la Sagrada Liturgia*. Art. 123.

cristiana, la sacralidad no está en las piedras ni en los elementos materiales, sino en la *comunidad*, particularmente cuando se reúne para celebrar la Eucaristía.

La Iglesia no son sus muros, sino sus fieles, y así lo expresa San Pablo en su primera Carta a los corintios, cuando escribe: “¿No sabéis que sois santuario de Dios y que el espíritu de Dios habita en vosotros?” (1 Cor 3,16-17).

- Una de las ideas principales que el Concilio quiso promulgar, fue la existencia del “sacerdocio de los fieles” además del sacerdocio ministerial. Nótese a este propósito, que en la nueva *Instrucción General del Misal Romano* la antigua referencia al “sacerdote celebrante” (sacerdos celebrans) es sustituida por la más genérica de “el celebrante” (celebrans), con la intención de recordar que también los fieles celebran y son miembros activos de la “ecclesia”.

Aquel principio, heredado del Concilio de Trento, en el que se consideraba que existían dos géneros de cristianos: los clérigos y los laicos, ha sido superado por el Vaticano II, que ha querido subrayar la idea fundamental de la COMUNIÓN de todo el Pueblo de Dios (Plebs Dei).

- Hay que abandonar la idea de “templo” cuando se trata del culto cristiano. Las ideas de una comunidad celebrante se expresan más adecuadamente bajo el nombre originario de “ecclesiae” o “iglesia”, es decir, asamblea de los fieles. Por tanto, los responsables de la construcción de “iglesias” deben pensar más en la configuración espacial de una domus ecclesiae que en un templo o palacio de la divinidad.

- La intención más importante de la reforma litúrgica es recuperar la participación de los fieles en la celebración. Como comentamos antes, Pio X abordaba ya el asunto de la participación en su motu proprio *Tras le sollicitudini*;

tema que se mantiene en el tapete de las discusiones del catolicismo hasta nuestros días.

De acuerdo con los principios pastorales auspiciados por el Concilio Vaticano II, la participación debe convertirse en el principio directivo para todos aquellos que, bajo una responsabilidad u otra, intervienen en la construcción de los lugares de culto.¹³⁶ Sin embargo la aplicación de la reforma litúrgica tropieza con muchas dificultades e impedimentos.

Cuando se habla de arte moderno, algunos defienden el hecho de que el arte marche al paso del tiempo, otros sin embargo, prefieren la frase “feliz tiempo pasado” resistiéndose a la introducción de nuevos esquemas estéticos. Sin embargo, en la historia del arte, este fenómeno se ha experimentado en cada momento en el cual un estilo emergente interpela los principios del precedente. Recordemos que en el siglo XII las alargadas líneas que daban formas a las piedras con las que se construyeron catedrales como las de Saint Denis y Nôtre Dame, le hicieron merecer al nuevo estilo el peyorativo nombre de “gótico”. Del mismo sentido despectivo estuvieron cargado en sus orígenes los apelativos de “barroco”, “impresionismo”, “fauvismo”, etc.

A finales del siglo XIX surgieron un importante número de movimientos y personalidades que, al emprender la tarea de renovar los principios y las formas de las artes encontraron, al igual que en tiempos pasados, fuerte resistencia por parte de los sectores más conservadores. En consonancia con esta oleada de renovación artística, se alzaron las primeras iglesias modernas y, al igual que en el sector secular, la primera reacción de los asistentes fue de rechazo y nostalgia por aquellas formas consagradas que hasta ahora habían configurado sus espacios de culto. Juan Plazaola explica que:

“ésta es una reacción natural y explicable de generaciones cuyo gusto y cuya piedad se habían formado bajo el signo del sentimentalismo del

¹³⁶PLAZAOLA, Juan. 2006, pp. 78-79.

siglo XIX (...). Es natural que quienes sin haberse liberado del influjo de esos hábitos, se acerquen a una iglesia moderna o a una imagen de un verdadero artista hoy, las encuentren frías y tal vez inexpresivas. Pero es sólo un fenómeno de educación de la sensibilidad.”¹³⁷

La ley de la asociación de imágenes y sentimientos explica el hecho de que gran parte del pueblo cristiano abomine o desprecie, a primera vista, ciertas imágenes modernas por su alejamiento de las formas anatómicas y, en cambio, se sienta conmovido ante ciertas vírgenes románicas por la simple razón del hábito adquirido o por sentir las identificadas con una piedad ancestral.¹³⁸ Sin embargo, consideramos que el problema no se reduce a un asunto de pura costumbre y asociación de imágenes; que hay leyes “naturales” que determinan el poder expresivo de ciertas formas, y que hay también normas y directrices eclesiásticas, objetivamente cimentadas a las que deben someterse las artes que se ponen al servicio de la liturgia.

Es cierto que en muchos momentos de la historia los artistas han introducido formas y esquemas incluso antes de que la sociedad manifiesta la necesidad inminente de estos, razón por la cual, antes de ser aceptados y asimilados, deben enfrentarse a un sector que opone resistencia. No obstante, la Iglesia católica ha demostrado una suficiente sensibilidad ante las inquietudes y aspiraciones del mundo, y ha sabido introducir progresivamente los avances técnicos y las novedades formales que el arte ofrecía. Al entrar en una iglesia moderna, el asistente debe decidir si prefiere “ser de su tiempo y adaptarse a la nueva cocina artística o mantener su paladar sensible a los manjares rancios.”¹³⁹

El artista que trabaja para el culto no debería buscar con sus obras la popularidad, sino, más bien, que éstas hablen a los hombres de su generación

¹³⁷PLAZAOLA, Juan. 2006, p. 19.

¹³⁸*Ibidem*, p. 20.

¹³⁹*Idem*.

y que conmuevan sus espíritus. Para Juan Plazaola las obras de arte sacro que sobreviven y que continúan deleitando e inspirando a los siglos posteriores, son precisamente aquellas que revelan, no sólo los aspectos universales de la naturaleza humana, los atributos de la divinidad y la santidad, sino también la auténtica forma de ser y las exigencias espirituales de su tiempo.¹⁴⁰ Es por ello que consideramos necesario esbozar algunos de los rasgos que estructuran la estética de las construcciones eclesiásticas ya desde comienzos del siglo pasado.

Subjetivismo personalista

Este subjetivismo iniciado a nivel filosófico con el idealismo de Kant, y acentuado en el ámbito de lo expresivo con el predominio individualista del romanticismo, fue aceptado como indiscutible postulado en el mundo artístico. Muchos artistas modernos se complacen en llevar la afirmación de su personalidad hasta extremos provocadores. Éste es ahora un derecho del artista, sea cual sea el tema que aborde en su trabajo.

Nadie puede negar que el arte es el trabajo de un hombre y por tanto expresión de él. Muchos defienden la idea de que la obra artística nace, como suele decirse, de “una necesidad interior”. Sin embargo, las expresiones del subjetivismo actual pueden resultar herméticas, cuando no ofensivas, para un cierto sector de la comunidad cristiana. Éste ha sido un problema que han debido enfrentar las autoridades eclesiásticas; cuando de trata de alzar nuevos espacios de culto se debe tener en cuenta, por una parte, la tendencias estilísticas y constructivas contemporáneas, pero también la voz de los fieles que solicitan el respeto a la santidad del tema y a la sensibilidad colectiva.

¹⁴⁰PLAZAOLA, Juan. 2006, p. 21.

No obstante, Plazaola sostiene que se debe examinar hasta qué punto el rechazo de ciertas soluciones formales está basado en argumentos que provienen de un “conservadurismo obstinado”, o de un “gusto trasnochado.”¹⁴¹

Escencialismo

Este elemento surge como una reacción contra situaciones anteriores en las que una atención excesiva a elementos accesorios hacía que se evaporara lo esencial. En la arquitectura sagrada se había observado con desagrado, en tiempos precedentes, que por “amontonar” elementos accesorios se diluían los contenidos esenciales, lo primario. La acumulación de imágenes y otros objetos distraía del objeto principal: el altar. Del mismo modo, la proliferación de devociones y novenas distraían la atención del misterio central: la celebración eucarística.

La sensibilidad contemporánea reacciona contra la abusiva ingerencia de lo “accidental” o “accesorio”, y la arquitectura moderna ha preferido eliminar estos elementos, no sin recibir el rechazo de ciertos sectores. Lo mismo ocurre en el edificio religioso moderno, cuya discreción, pureza y claridad son opuestas a las declamaciones y a la grandilocuencia del arte de otros tiempos. Véase por ejemplo, la brava desnudez arquitectónica con la que alzan sus iglesias algunos arquitectos de hoy. Es natural que a generaciones adultas les cueste desprenderse de objetos que han alimentado su devoción durante largos años.

Sinceridad

Otro de los postulados del arte exigidos por la sensibilidad estética del hombre moderno es la sinceridad, puesta de manifiesto en el rechazo de todo

¹⁴¹PLAZAOLA, Juan. 2006, p. 23.

aquello que implique enmascarar los materiales, ocultar la técnica y disimular la factura.¹⁴²

La arquitectura, al liberarse de la discriminación que antes clasificaba en nobles e innobles a los materiales de construcción, ha superado los obstáculos que le impedían ser sincera. El ladrillo, el cemento, el aluminio, el cristal, o el acero no tienen por qué ser revestidos para imitar el mármol o el alabastro. Fue un esteta del siglo XIX, el británico John Ruskin, el primero que habló profundamente sobre la sinceridad en las artes. En su obra *Las siete lámparas de la arquitectura* (1849) Ruskin identifica “la verdad” como uno de los principios capitales de este quehacer artístico.¹⁴³

Lo mismo puede decirse de la franqueza con la que los pintores y escultores actuales exhiben la naturaleza de sus materiales. El arte de nuestra época no tolera fraudes. Cada técnica manifiesta netamente su modo de ser, sus condiciones y sus limitaciones. En ningún caso se empeña en hacer creer al espectador la realidad de la materia, más bien la afirma como un elemento del que puede “hacerse destilar poesía.”¹⁴⁴ Esta sinceridad en la labor creadora es hoy especialmente requerida en el arte sacro. “No se honra con mentira al Dios de la verdad.”¹⁴⁵

Un funcionalismo moderado

En los años veinte el racionalismo se fue imponiendo en la arquitectura como consecuencia lógica: si la arquitectura es un arte utilitario, tenía que servir a un fin, es decir, cumplir una función. Era natural que si se llevaba al límite esa funcionalidad, se llegara a un racionalismo duro y riguroso, que atiende al criterio proclamado de que “la forma sigue la función”.

¹⁴² *Ibidem*, p. 25.

¹⁴³ RUSKIN, John. VII “La Lámpara de la verdad”. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Buenos Aires, El Ateneo, 1956.

¹⁴⁴ PLAZAOLA, Juan. 2006, p. 26.

¹⁴⁵ P. REGAMEY. *Art Sacree au XX siècle*. Paris, 1952. Citado en: PLAZAOLA, Juan. 2006, p. 26.

Deseosos de renovar la arquitectura anquilosada sobre viejos patrones y desviada hacia el ornamentalismo, los arquitectos y teóricos modernos recurrieron a soluciones formales en las que los elementos estructurales y la idea del máximo rendimiento son de importancia capital. Empezaron a considerar la belleza, no como un valor que había que buscarse ante todo y por sí mismo, sino como una consecuencia del trabajo que se realiza con la máxima lógica. “Preocuparos por construir bien y honradamente y la belleza se os dará por añadidura”, afirmaba Le Corbusier.¹⁴⁶ “La belleza no se debe buscar - escribía Paul Claudel- porque lo verdadero tiene horror vano y la belleza huye de quien la pretende.”¹⁴⁷ La belleza artística viene así a asumirse como recompensa otorgada en la medida en que no es buscada por sí misma. Sin embargo, en el campo de la arquitectura sacra, es evidente el peligro que surge cuando, al buscarse la belleza intrínseca a través de la primacía de la función, pueden quedar soslayados los contenidos simbólicos y espirituales propios de la naturaleza sagrada de los edificios eclesiásticos.

En este sentido nos preguntamos: ¿hasta qué punto el funcionalismo puede configurar la arquitectura religiosa sin que ésta pierda su valor sagrado? ¿Este valor de la estética moderna racionalista es “compatible” con los ideales cristianos de los lugares de culto?

En primera instancia la funcionalidad constructiva no pareciera interesarse por materializar contenidos simbólicos. Sin embargo, una vez que se reconoce que la principal función de un edificio-iglesia es la de “ser un sitio apto para la realización de acciones sagradas y para obtener una activa participación de los fieles”¹⁴⁸ el arquitecto moderno debería, a través de sus destrezas técnicas y su capacidad creadora, articular los elementos estructurales a fines de cumplir con dicha función.

¹⁴⁶PLAZAOLA, Juan. 2006, p. 26.

¹⁴⁷*Idem.*

¹⁴⁸FARNÉS, Pedro. *Construir y adaptar las iglesias*. Barcelona, Ed. Regina, 1989, p. 14.

Economía y sobriedad

El principio de “máximo rendimiento” es una consecuencia inmediata del mencionado funcionalismo y encuentra especial respaldo ante la situación económico-social de la Iglesia contemporánea, que ciertamente es distinta a la de los opulentos siglos pasados. En la Edad Media y renaciente los nobles y monarcas contribuían con sus riquezas para la creación de obras de carácter religioso, desde pequeñas imágenes de culto, hasta la construcción de complejos catedralicios. De ahí que hoy se considere fuera de lugar emular la grandiosidad de las antiguas edificaciones y comparar aquellas magnitudes con las pequeñas iglesias parroquiales, alzadas por obispos apremiados ante las urgentes necesidades pastorales y limitados por los recursos materiales. Vemos entonces cómo la tendencia a la eliminación de decorados se ve aquí reforzada por razones económicas.

El gusto por la simplicidad de medios es una realidad en todos los ámbitos del arte. En las grandes construcciones la ley de la economía impone casi siempre el uso del hormigón armado, que permite cubrir grandes espacios con un costo mínimo. Juan Plazaola explica, en un tono bañado de sarcasmo, que a partir de este momento cuando el artista, “lejos de quedar paralizado por los imperativos de la pobreza descubre en ella aspectos poderosamente emotivos”.¹⁴⁹

El toque de atención que dieron los Padres conciliares de Vaticano II contra la suntuosidad es, en el contexto histórico de hoy, bastante significativo. Ellos abogan porque el gusto hacia los valores de sencillez y pobreza en el arte cristiano de la contemporaneidad esté fundamentado en un profundo cambio de la religiosidad, y no se diluya en la mera apariencia de una tendencia, que en su

¹⁴⁹PLAZAOLA, Juan. 2006, p. 28.

afán de reducir todo a su forma esencial, sacrifique el contenido simbólico de este arte.

En base a estos valores de la estética contemporánea, y ya con una mejor perspectiva de los logros alcanzados por la nueva arquitectura eclesiástica en cuanto a forma y contenido se refiere, es posible dirigir el análisis a una de las primeras obras que, en el contexto venezolano, conforman este gran patrimonio de edificaciones eclesiásticas modernas: el *Templo San Juan Bosco*, de Altamira, Caracas.

CAPITULO III
EL TEMPLO NACIONAL SAN JUAN BOSCO.
¿TRADICIÓN O INNOVACIÓN?

En la actualidad, Caracas no es una ciudad que se distinga, de manera particular, por la calidad de sus espacios urbanos, la intensidad de la vida cultural o la importancia de su arquitectura. Al observar su fisionomía encontramos un caos reinante, en el que coexisten estructuras de estilo colonial, venidas a menos con el pasar del tiempo, y edificios modernos alzados con los más diversos materiales y formas, en medio de un plan urbanístico que se ha ido estructurando con el mismo azar con el que se han elegido las tendencias estilísticas de la arquitectura de esta ciudad. En medio del desamparo, sobreviven emblemáticas edificaciones que permitieron que Caracas fuese reconocida, entre los años 50 y 60, como la ciudad moderna de Latinoamérica, incluso antes que Río de Janeiro y otras metrópolis del continente.

Revisando su historia, encontramos que fue durante la primera presidencia de Guzmán Blanco (1870-1877) cuando se dan los primeros pasos para la modernización estilística de la ciudad que, hasta la fecha, había seguido una tradición arquitectónica que remontaba a la época colonial. Freddy Carreño sostiene que en su afán de transformar la aún provincia de Caracas en una gran ciudad, Guzmán Blanco inició un ambicioso plan de reconstrucción y remodelación de la capital, que incluían la creación de servicios públicos de gran envergadura y de un sistema ferrocarrilero.¹⁵⁰

Durante su segundo mandato (1879-1884), se dio énfasis a la construcción de obras públicas que renovaron el aspecto de la ciudad capital, necesario tras la parcial destrucción ocasionada por el terremoto de 1812 y por

¹⁵⁰CARREÑO, Freddy, p. 143.

la guerra de independencia.¹⁵¹ Entre las obras realizadas podemos mencionar el Teatro Municipal, el Palacio Federal, la Basílica de Santa Teresa, la remodelación de la Capilla de la Trinidad, convertida en Panteón Nacional, y la Santa Capilla. Los arquitectos que trabajaron en este período habían adoptado las pautas neoclásicas y neobarrocas que regían la tendencia ecléctica imperante en Europa para la misma época.

Sin embargo, este impulso constructivo dado por Guzmán Blanco y sus inmediatos seguidores decayó con la instauración de la dictadura de Juan Vicente Gómez. Durante este período, los movimientos de vanguardia que tuvieron lugar en Europa no tuvieron eco en el contexto nacional. Los escasos edificios públicos y privados que se construyeron no presentaban grandes innovaciones formales sino, por el contrario, mantenían las directrices academicistas decimonónicas.

El primer intento importante de renovación, después de la época de Guzmán Blanco, se adviene con el gobierno de Isaías Medina Angarita, período en el cual se inicia la elaboración del proyecto de la Ciudad Universitaria de Caracas. El proceso de modernización del país tomó un extraordinario auge bajo el gobierno dictatorial de Marcos Pérez Jiménez, donde ésta y otras obras que materializaban el Estilo Moderno Internacional alcanzaron su feliz término.

El programa constructivo auspiciado durante la dictadura perezjimenista tuvo continuidad tras el advenimiento de la democracia en 1958. Sin embargo, los grandes proyectos que se emprendieron estuvieron caracterizados por una estética austera que permitía establecer distancias formales con el “monumentalismo y la fastuosidad de las obras construidas por el gobierno anterior.”¹⁵²

¹⁵¹CARREÑO, Freddy, p. 143.

¹⁵²*Ibidem*, p. 162.

Conviene aquí hacer referencia a algunos de los arquitectos que, aprovechando la floreciente economía petrolera, se encargaron de diseñar y construir muchas de las estructuras modernas del país: Jorge Romero Gutiérrez (El Helicoide), José Sanabria (Edificio de la Electricidad de Caracas), José Antonio Ron Pedrique (Iglesia de Prados del Este), Cipriano Domínguez (Centro Simón Bolívar), Edmund Diquez y Oscar González (Edificio Alcarazan, Caracas), José Miguel Galia (Edificio de Seguros Orinoco, Caracas), Max Pedemonte (Instituto Anatómico-Patológico de Valencia), Martín Vegas y José Miguel Galia (Edificio de Fundación Polar, Caracas), Fruto Vivas (Casa de Club Táchira), etc. Se trata, sin duda, de una época en la que el país renueva su fisionomía, adoptando para ello la tendencia funcionalista del modernismo arquitectónico.

En este contexto, Caracas fue reconocida como la capital del país más moderno de Latinoamérica. En ella se observaba el impulso de la modernidad, la energía de la voluntad de cambio, la creatividad de sus ciudadanos: arquitectos, artistas plásticos, dramaturgos, escritores, músicos, que lograron perfilar un país en consecución de una vida de progreso, bienestar y desarrollo sostenido. Es precisamente en esta etapa de la historia contemporánea del país, cuando va a surgir la intención de construir el Templo Nacional San Juan Bosco, hecho que se concreta finalmente en 1967 con la puesta en servicio de la nueva iglesia.

Las labores de construcción de esta iglesia, coinciden en el tiempo con la celebración del XXI Concilio ecuménico de la Iglesia católica, el Concilio Vaticano II, evento con el cual La Santa Institución se incorporaba al ya pujante proceso de modernización.



Ilustración N° 19 Templo Nacional San Juan Bosco, Caracas. Arq. Guido Bermúdez Briceño, 1964-1967.

La historia de esta edificación comienza gracias a la intervención del Padre Miguel González, quien llegó a Venezuela exiliado de Cuba en 1961. El sacerdote se dispuso inmediatamente a continuar su labor salesiana dentro del Complejo Social Don Bosco, ubicado en Altamira, Caracas. Para el momento, las labores urbanísticas de este sector de la ciudad capital contaban con menos de 20 años de haberse comenzado. Era una urbanización muy reciente, por lo que el Padre González no tardó en identificar la necesidad de construir en el área un edificio eclesiástico a donde sus habitantes pudieran asistir.

Es entonces cuando el sacerdote plantea la idea al Provincial de los salesianos para la época, el Padre Isaías Ojeda, agregando además que, dicha construcción conmemoraría el 75 aniversario de la congregación Salesiana en Venezuela. Según explicará tiempo después el Padre González, su propuesta fue muy bien recibida por el Provincial, ya que en tres ocasiones anteriores habían intentado realizarse proyectos similares, pero por diferentes motivos no pudieron emprenderse.

El diseño del edificio que hoy se conoce como Templo Nacional San Juan Bosco, fue asignado a los arquitectos Guido Bermúdez Briceño y Pedro Lluberes, y fue construido entre 1964 y 1967. Al iniciarse el proyecto, no se contaban con los recursos materiales para alzar la construcción. Fue entonces cuando se fundó la Asociación de Damas Salesianas, y se comenzaron a organizar eventos y actividades dirigidas a recaudar los fondos necesarios. Gustavo Wallis-Olavarría, arquitecto y Caballero de Don Bosco realizó un trabajo conjuntamente con el Padre González, en el cual se reseña en detalle las actividades que permitieron la materialización de “tan soñada empresa”.

Parecía lógico emplazar la nueva iglesia en cercanía al Complejo Social Don Bosco en el que ya hacían vida un buen número de habitantes de la urbanización, pero la falta de recursos parecía presentarse como un impedimento para la adquisición de la parcela. Sin embargo, Don Luis Roche, quien había adquirido estas tierras en 1943 y se había encargado de las labores urbanísticas¹⁵³, hace la concesión del terreno a la Orden Salesiana y posibilita que la edificación se construya en el lugar que hoy la vemos.

De acuerdo con la reseña realizada por el Arq. Gustavo Wallis-Olavarría, uno de los grandes problemas del terreno asignado era su carácter rocoso. Las enormes piedras tuvieron que ser removidas mediante el uso de explosivos,

¹⁵³ Alcaldía del Municipio Chacao en: http://www.chacao.gov.ve/index.php?option=com_k2&view=latest&layout=latest&Itemid=69 (Revisión del 2 de mayo de 2011)

para permitir la nivelación del terreno tal y como se observa hoy, en dos niveles o terrazas. Una vez solucionado este problema el arquitecto debía enfrentarse a la realización del diseño.

En los diversos viajes que el Padre Miguel realizó a Europa durante los años cincuenta, va conociendo las soluciones formales y constructivas que marcaban tendencia en la arquitectura religiosa algunos años antes de la celebración del Concilio Vaticano II. Algunas de éstas fueron fuente de inspiración para las directrices que el sacerdote daría al Arq. Guido Bermúdez. En conversaciones con el sacerdote, él destaca el diseño de dos edificios que llamaron poderosamente su atención. El primero de ellos fue una capilla ubicada en el Cementerio de Génova, Italia. Aunque no se poseen fotos de este diseño, el sacerdote describe que su forma representa unos brazos y manos en actitud de súplica. Otra de las soluciones formales fue el Pabellón que representó a la Ciudad del Vaticano en la Exposición Universal de Bruselas de 1958, del que tampoco se guardan registros fotográficos.

No es un secreto que en el proceso creativo, tanto artistas como arquitectos articulan, desde su visión individual y sus particulares destrezas técnicas, los elementos formales en función de ciertas ideas y principios. Esta individualidad, heredada del Romanticismo decimonónico, tiene aún un lugar privilegiado dentro del arte contemporáneo. Si bien el Padre González presentó dos modelos formales y espaciales a Bermúdez cuando le asignó la labor de diseño del Templo San Juan Bosco, no queda certeza visual de hasta qué punto estos modelos influyen en la creación del arquitecto.

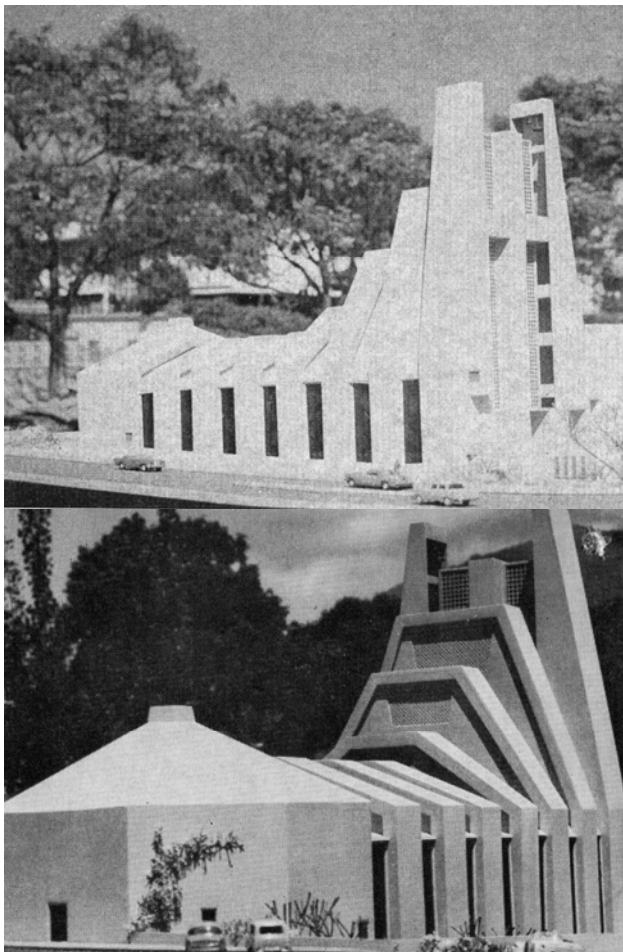


Ilustración N° 20 Maqueta presentada por Guido Bermúdez correspondiente a la primera propuesta de diseño Templo Nacional San Juan Bosco, Caracas

La primera maqueta presentada por Bermúdez para la edificación difiere de la estructura que hoy se puede contemplar. En ella se observa un par de manos orantes sosteniendo una cruz, tal como las que hoy se presentan en la entrada de la iglesia. La gran diferencia radica en que, en el modelo original, la emblemática imagen que marca la fachada principal del templo es sucedida por una serie de elementos constructivos de forma trapezoidal, que continúan en forma descendente hasta la fachada posterior de la edificación.

En el diseño final, dichos elementos se continúan de manera uniforme a lo largo de toda la estructura. Si bien en el primer modelo se puede percibir una mayor carga expresiva, el arquitecto decide finalmente dar respuesta a las necesidades de funcionalidad y nivelar las arcadas trapezoidales para así favorecer, como se verá posteriormente, la iluminación y la ventilación en el interior del edificio.

Reconocer la herencia estilística bajo la cual Bermúdez diseña la singular iglesia es fundamental para el posterior análisis de esta edificación, por lo que

conviene detenerse un momento y revisar brevemente el trabajo desarrollado por este arquitecto antes de encargarse del diseño del Templo Nacional San Juan Bosco.

Guido Bermúdez Briceño formó parte de una generación de arquitectos que materializaron los principios del Movimiento Moderno de arquitectura en el país. Nacido en Maracaibo en 1925, realizó estudios de arquitectura en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Central de Venezuela (1946-1951), donde posteriormente dictaría la cátedra de Composición arquitectónica y se desempeñaría como Decano de la F.A.U.

En su desempeño profesional trabajó en el Banco Obrero a partir de la década del 50 donde, bajo la dirección de Carlos Raúl Villanueva y conjuntamente con Carlos Brando y Juan Centella, desarrolló proyectos como el Conjunto Multifamiliar Cerro Grande, el Edificio Multifamiliar “Cerro Piloto” en Caracas y la Urbanización los Sauces en el Edo. Carabobo.

Como arquitecto activo dentro del Movimiento Moderno, Bermúdez se ase de la simplicidad y la funcionalidad para diseñar la que sería su única obra religiosa: El Templo Nacional San Juan Bosco, en Caracas. Partiendo del reconocimiento de la tendencia estilística de este arquitecto es posible comenzar el análisis sobre esta edificación.

Cuando se habla de análisis arquitectónico, Francis Ching se presenta como referencia obligatoria en el área. En su libro *Arquitectura. Forma, espacio y orden*, este autor presenta un modelo de análisis que toma en cuenta, en primer lugar la configuración física de los elementos de la edificación (la forma y el espacio), seguidamente aborda lo referente a la percepción de dicha configuración, y por último evalúa las bases conceptuales a las que responde el proyecto arquitectónico. Similar es el modelo de análisis propuesto por Sven Hesselgren en su libro *Los medios de expresión de la arquitectura*, basado igualmente en tres aspectos: la valoración estética-formal, la valoración de los

significados y el estudio de la emoción. Seguiremos estos modelos metodológicos para analizar la configuración artística y litúrgica de la iglesia. Del mismo modo, recurriremos a los criterios de análisis de arquitectura eclesial moderna planteados por de Mattia de Prete, Maurizio Bérghamo, Juan Plazaola y Pedro Farnés.

El Complejo Social Don Bosco está ubicado en un terreno en pendiente norte-sur. La iglesia se encuentra en la parte norte, en un nivel superior y ocupa una superficie de 1200m². El nivel inferior cuenta con la misma extensión, pero fue dispuesto para las obras sociales. Entre estos dos espacios hay una diferencia de 3,60m de altura. Para acceder al interior de la iglesia se dispusieron tres entradas para la feligresía. Una primera entrada frontal, conformada por puertas de metal, con pátina de oxidación y breves aplicaciones de vidrios cromados, a manera de pequeños vitrales: y dos entradas laterales que se encuentran a nivel del ábside.

En las fachadas laterales de este edificio se observan ocho arcadas voluminosas y rectilíneas, dispuestas en forma sucesiva desde la fachada sur hasta el área del ábside, al norte. Como ya había sido referido, estos ocho elementos tienen la misma altura, por lo que al observar de perfil la estructura se puede percibir una forma de sierra, que surge de la alternancia entre la altura y el volumen propio de las arcadas, y el espacio que hay entre cada una de ellas.

Si bien el primer modelo diseñado por Bermúdez para esta iglesia tenía un perfil lateral en el cual las arcadas descendían desde la fachada frontal hasta el área del ábside, se prefirió finalmente que éstas tuviesen la misma altura. La elección de esta forma en el diseño responde a la implementación del “sistema chimenea”, frecuentemente empleado por los otros arquitectos del Movimiento de arquitectura moderna del país.

El sistema de ventilación tipo “chimenea” consiste en hacer entrar aire fresco a través de bloques huecos, o “bloques de ventilación”, ubicados en la parte baja de las paredes laterales, haciendo que el aire caliente se expulse a través de los espacios de “desahogo” ubicados en la parte superior de la estructura. Un ejemplo de la implementación de este sistema, que paradójicamente guarda gran similitud con el modelo ascendente propuesto originalmente por Bermúdez, es la Iglesia de la *Asunción*, diseñada por Carlos Raúl Villanueva en la Urbanización 23 de Enero, en Caracas.



Ilustración N° 21 Fachada lateral de la Iglesia de la Asunción, Caracas. Arq. Carlos Raúl Villanueva. 1957

Ante esta similitud es válido preguntarse, si el sistema “chimenea” funcionó en la estructura de Villanueva, ¿por qué no sería igualmente efectivo en el primer diseño de Bermúdez? ¿Funciona este sistema de ventilación en el modelo que finalmente se eligió para el Templo Nacional San Juan Bosco?

La forma ascendente de ambas edificaciones puede favorecer la circulación de aire fresco, pues éste, al ingresar desde el pórtico de la fachada frontal va dirigiendo el aire caliente hacia el final del espacio interior y lo expulsa por las aberturas ubicadas en la parte superior. Lo que hace la diferencia entre la efectividad de la estructura ascendente de Villanueva, y la originalmente planteada por Briceño es la amplitud de las secciones de “desahogo”, ubicadas entre la parte superior de las paredes laterales y el techo.

En el modelo de Bermúdez, existe una buena entrada de aire fresco a través de los bloques de ventilación ubicados en la parte baja de las paredes, no



Ilustración N° 22 Interior del Templo Nacional San Juan Bosco, Caracas. Nótese los bloques huecos dispuestos para la entrada de aire.

obstante, su salida está limitada por los pequeños vitrales ubicados en la parte superior de los arcos que definen la estructura, y éste es un defecto que está presente tanto en el primer diseño de Bermúdez como en la estructura que se construyó finalmente.

Nivelar la línea ascendente presente en el modelo original por una línea recta permitiría que el aire tuviese menos altura que recorrer, lo que significa que sería expulsado más rápidamente. Sin embargo, para que el sistema “chimenea” funcione es determinante la existencia de espacios suficientemente amplios para que el aire pueda salir antes de que el espacio interior se sobrecaliente. Al suprimir la línea ascendente de las arcadas no se corrigió por completo el problema de la salida del aire, que aún no encuentra espacios suficientes para ser expulsado. No obstante, es importante acotar que siempre y cuando la temperatura exterior no sea demasiado alta o no haya un gran número de asistentes, el interior de esta edificación mantiene una agradable temperatura, gracias al material elegido para la construcción: el concreto.

La iglesia se realizó bajo el procedimiento de “obra limpia”, sin ningún tipo de acabado especial o friso, exponiendo completamente las características del material. Sin embargo, con el pasar del tiempo el concreto ha ido adquiriendo un cierto tono oscuro a causa de la humedad. Gustavo Wallis-

Olavarría lejos de catalogar ésto como descuido o suciedad, argumenta en su reseña que es un proceso natural que experimentan los materiales en su exposición al exterior a lo largo de los años. Es “la pátina del tiempo”, añade el arquitecto.

Bermúdez, al diseñar la estructura, toma partido de una de las soluciones espaciales más favorecidas por el racionalismo moderno, pero que paradójicamente no es muy estimada por los promotores del Movimiento Litúrgico: la planta rectangular. Sobre esta planta se alza un espacio celebrativo libre de columnas de soporte, en el cual se realiza una sencilla distribución de la asamblea celebrante.



Ilustración N° 23 Nave única del Templo Nacional San Juan Bosco.

Al acceder al interior de la iglesia y atravesar el área correspondiente al nártex, se encuentran dos capillas: una dirigida al rito de iniciación, el bautismo, y consagrada al Sagrado Corazón de Jesús; mientras que la otra es dedicada a la advocación mariana del patronazgo nacional: La Virgen de Coromoto. Seguidamente, el amplio espacio existente entre el nártex y el ábside es dispuesto por completo para acoger a la asamblea celebrante.

En esta área los bancos se distribuyen en tres hileras: 29 en el centro y 25 en cada lateral, formando un total de 79 bancos, con capacidad de 10 personas cada uno. Si la feligresía ocupa también los pasillos, como suele hacerse en grandes celebraciones, esta iglesia puede tener un aforo de 1100 personas.

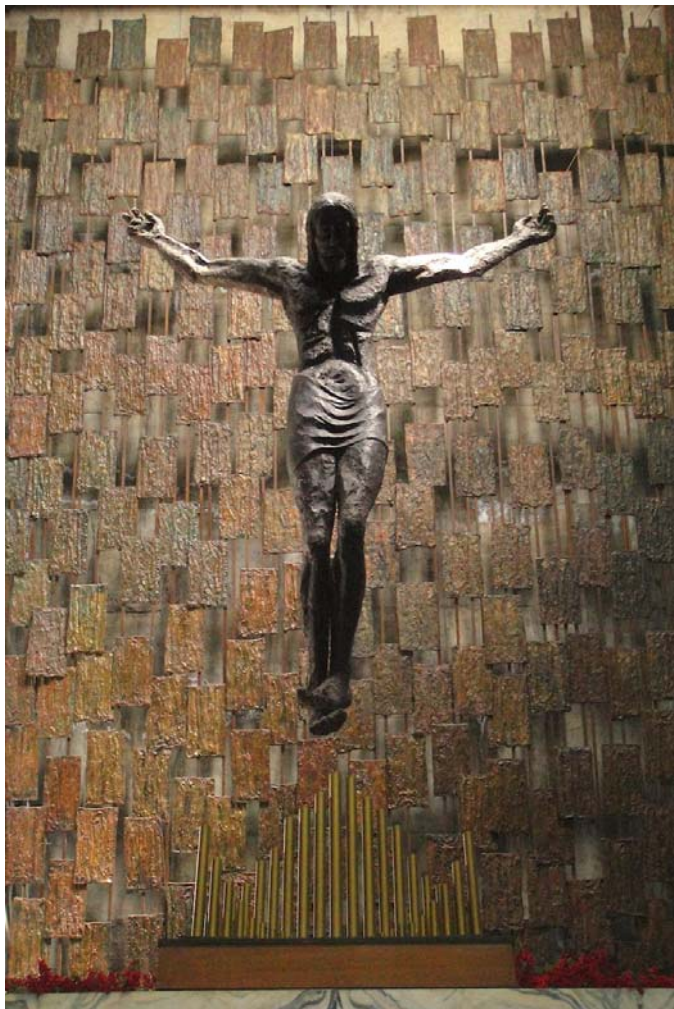


Ilustración N° 24 *Cristo en Ascensión*. D. Dadamo. S/F.

El área de la asamblea es sucedida por el ábside. Éste está delimitado por seis escalones que elevan el área 1,05m con respecto al nivel de la feligresía. Aquí, tanto el piso como las paredes están recubiertas de mármol importado de Carrara, Italia, en tonos predominantemente negros y grises. El resto del piso de la gran nave es de mármol gris nacional. Posterior a las paredes de mármol que enmarcan el altar mayor se ubica el coro. Esta área está coronada por un retablo tridimensional realizado en metal y un gran *Cristo en Ascensión*, obra del artista italiano D. Dadamo.

Un aspecto que merece especial mención son los vitrales que se encuentran distribuidos por toda la edificación. Los dos primeros se ubican en la fachada principal de la iglesia, en el área correspondiente a la cruz; éstos fueron diseñados por el artista venezolano Carlos González Bogen. Desde el interior, se puede apreciar cómo las láminas de color amarillo, rojo, naranja y blanco sugieren la forma de dos cruces.



Ilustración N° 25 Vitrales de la fachada frontal. Visto desde el interior.

Originalmente, en la parte superior de la fachada de la iglesia, se podían encontrar otros dos vitrales con diseños similares, sin embargo, éstos fueron posteriormente removidos a finales de la década de los 90, acusando el riesgo que se corría si estas láminas de vidrio se desprendían a causa de fuertes vientos.

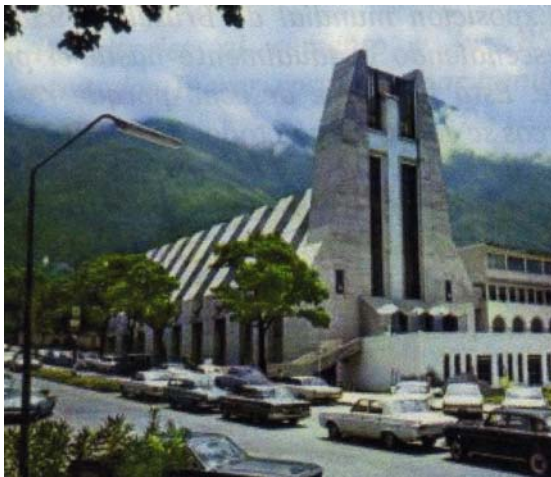


Ilustración N° 26 Fachada original del Templo Nacional San Juan Bosco. Nótese la presencia de vitrales en la parte superior de la cruz.



Ilustración N° 27 Fachada actual del Templo Nacional San Juan Bosco. Nótese la ausencia de vitrales en la parte superior de la cruz.



Ilustración N° 28 *Vía Crucis*, Artistas Vidrieros de Irún, España
Vitales al cemento, ubicados en el costado oeste del Templo Nacional San Juan Bosco.



Ilustración N° 29 *Vía Crucis*, Artistas Vidrieros de Irún, España
Vitales al cemento, ubicados en el costado este del Templo Nacional San Juan Bosco.

En los laterales de la iglesia, encontramos una serie de vitrales elaborados por la Unión de Artistas Vidrieros de Arrecubieta, en Irun, España. Catorce de ellos, ubicados a nivel de la asamblea, representan las estaciones del Vía Crucis; mientras que los otros cuatro, ubicados a nivel del ábside, representan escenas y personajes pilares dentro de la congregación salesiana. En ellos se evidencia un lenguaje plástico-formal bastante tradicional y el predominio de colores vibrantes que contrastan con el gris del cemento en el que fueron embutidas las piezas de vidrio. Sin embargo, en dicha técnica los vitrales son considerablemente más gruesos que aquellos realizados con laminillas de plomo. Por esta razón, a menos que la luz exterior sea bastante intensa, no se producirá el gracioso y expresivo efecto de luces coloreadas que bañan el interior de la iglesia, tal como se obtiene con los delicados vitrales que se realizan con la técnica de plomo.

Encontramos otros ochenta vitrales de menor tamaño en cada uno de los arcos de la estructura. Esta serie de piezas fueron diseñadas por Mateo Manaure, combinando el vidrio con laminillas de plomo, lo que permite al artista obtener obras de menor grosor que aquellas que se encuentran en los laterales de la gran nave. El efecto es una inmediata percepción de ligereza y de una mayor cantidad de luz atravesando las piezas que colorean el techo de la estructura de concreto.

El espacio donde se empotraron estos vitrales recibe el nombre de intradós; se trata de la superficie interior, cóncava e inferior del arco. En esta misma área del techo se encuentran instaladas siete lámparas diseñadas también por Carlos González Bogen. El acabado del metal con el que se realizan estas piezas guarda estrecha relación con el acabado dado a la escultura del *Cristo en Ascensión* ubicada detrás del altar. Igualmente, las pequeñas piezas de vidrio que componen estas lámparas se complementan con los vitrales en una armonía de colores vivos.

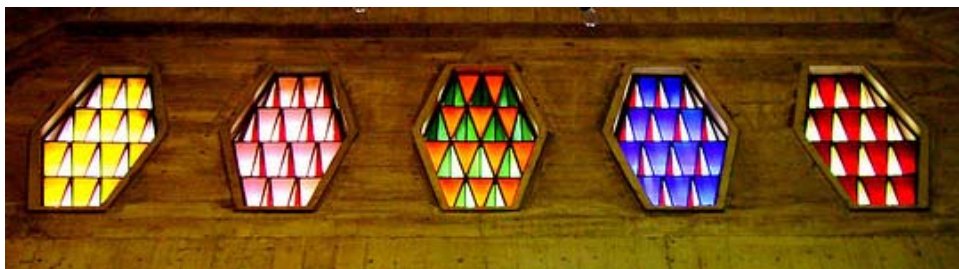


Ilustración N° 29 Detalle. Vitrales superiores del Templo Nacional San Juan Bosco. Mateo Manaure.

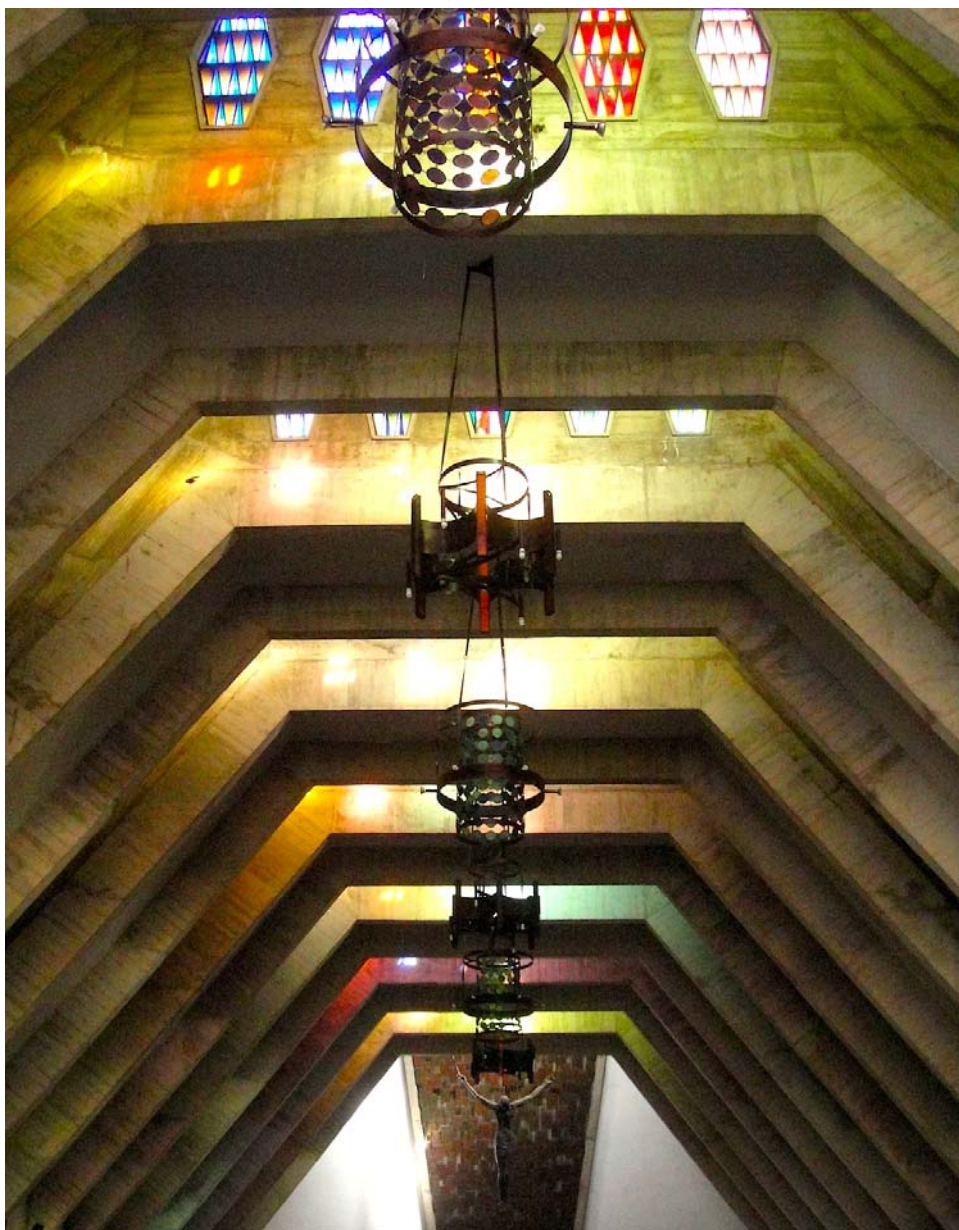


Ilustración N° 31 Parte superior de la nave única del Templo Nacional San Juan Bosco. Mateo Manaure.

Si bien podríamos continuar describiendo otros elementos “artísticos” considerados dentro de la Constitución de la Sagrada Liturgia, como las pinturas y esculturas, la acústica, las piezas de ornato, etc., preferimos delimitar nuestra investigación a aquellos elementos directamente relacionados con el quehacer arquitectónico, y más específicamente aquellos que se configuran para ser percibidos visualmente.

El arquitecto, al elegir las formas que van a delimitar y configurar el espacio, abre un universo de posibilidades perceptivas que cada asistente ha de articular mientras recorre la estructura. De acuerdo con Francis Ching, así como la arquitectura tiene una cualidad física, también tiene una naturaleza perceptiva que implica la recepción, por parte del asistente, de los estímulos visuales, ácticos, acústicos, etc., configurados previamente por el arquitecto, y experimentados por el individuo en una secuencia temporal.¹⁵⁴ Es por ello que resulta necesario que esta investigación repare en analizar la significación conceptual y simbólica que le acuñan a los diferentes elementos de la edificación, tanto el arquitecto que los configuró como el asistente que los percibe. En este sentido, para continuar el análisis, se abordará cada elemento de la edificación en el mismo orden que se van presentando en el recorrido regular que podría hacer cualquier asistente de la celebración litúrgica.

Al llegar a la cuadra en la cual se emplaza el Complejo Social salesiano, no se percibe fácilmente por dónde se debe acceder para llegar hasta la terraza en la que se ubica el Templo Nacional San Juan Bosco. El nivel correspondiente al Complejo Social Salesiano se antepone al encuentro con la iglesia, lo oculta, pero en cierto modo la anuncia, prepara al fiel para entrar en el espacio celebrativo. La feligresía, por tanto, debe ingresar por unas escaleras que se encuentran al costado oeste de la manzana y que conducen hasta el atrio delantero de la iglesia. Una vez allí, es posible tomar posición frente al edificio y observar su particular fachada. La relación no deja de ser intensa, la

¹⁵⁴CHING, Francis, “Introducción”, *Arquitectura. Forma, espacio y orden*. Barcelona, Gustavo Gili, 2010, p. XI.

escala del pesado volumen produce en el feligrés, o el simple visitante, una sensación abrumadora. Al observar la inmensa cruz parecer develarse la finitud de la condición humana de quien esta frente a ella.

Debajo de la emblemática cruz de la fachada, encontramos un primer acceso hacia el interior del edificio, delimitado por un polígono voluminoso realizado igualmente en concreto, pero de un tono más oscuro. En él se ubican las tres puertas de metal que dan acceso a la iglesia desde la fachada sur. Las características formales de este elemento, en cuanto a color y volumen, se alejan de las empleadas para el resto de la fachada. Es un tanto parco en su expresividad y se contrasta fuertemente con las dos columnas que, semejando dos manos, sostienen la cruz. Este elemento ciertamente recuerda la entrada de algunas pequeñas capillas o confesionarios, por lo que, desde una perspectiva fenomenológica, pareciera recordarle al fiel que un templo cristiano es una espacio para la expurgación de los pecados, para la meditación y el encuentro con Dios. Sin embargo, al transponer el umbral, la relación es otra, la parquedad se transforma en elocuencia y el sentimiento de recogimiento se transforma en voluntad celebrativa, todo ello gracias a la presencia de la luz coloreada que atraviesa los pequeños cristales de color.

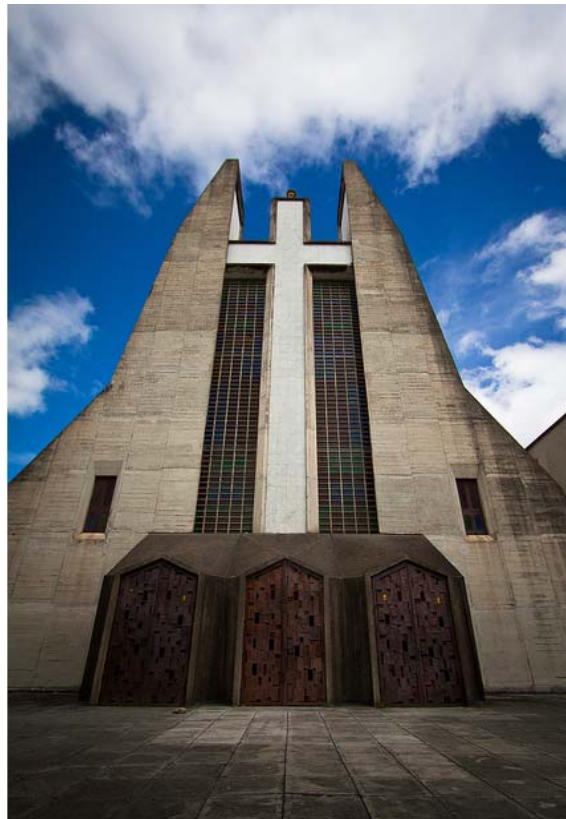


Ilustración N° 32 Fachada frontal del Templo Nacional San Juan Bosco.

Una vez que se ingresa a la iglesia, se debe atravesar el área del nártex para descubrir la limpidez del espacio interior. En el techo y las paredes de esta área se perciben con toda su fuerza expresiva y carga material los arcos trapezoidales que definen la estructura, su disposición y extensión en el amplio espacio libre de columnas se recibe como un elemento protector, un pesado manto que cubre a los fieles allí reunidos. Esta relación del feligrés con el espacio se acentúa, desde la dimensión plástica, por los vitrales incorporados en la parte superior del techo. La luz solar, al atravesar el vidrio que los conforman, se refleja en una vibrante gama de tonos rosas, amarillos, azules y verdes, que baña de color el frío concreto de la cubierta, inundando el espacio litúrgico y estimulando la percepción de los arcos trapezoidales que ordenadamente orientan la visión hacia el altar. Solución que, si bien se inspira como otros tantos ejemplos en las catedrales góticas, sigue siendo válido como recurso sensibilizador del acto litúrgico.



Ilustración N° 33 Nave única del Templo Nacional San Juan Bosco, Caracas

Desde el interior de la iglesia se percibe claramente el diseño rectangular de su planta arquitectónica. Este modelo espacial fue poco apreciado por los miembros del Movimiento Litúrgico y por algunos arquitectos comprometidos con la renovación de los espacios de culto, debido a los vínculos que guarda con el antiquísimo modelo basilical que, valga recordar, fue el primero en emplearse luego de la oficialización del cristianismo, y por el cual se desencadenó la pérdida de la tensión comunitaria.

Sin embargo, al analizar la elección de la planta de esta iglesia debemos tomar en cuenta motivos de diversos órdenes:

- En primer lugar, las recomendaciones y directrices realizadas por el Padre Miguel González al arquitecto, dentro de las cuales destaca, precisamente, la referencia a una edificación de planta rectangular presentada por el Vaticano en la Exposición Universal de Bruselas de 1958.
- En segundo lugar, las características del terreno, que se aprovecharía de forma más eficiente con un esquema de distribución rectangular.
- Y, finalmente, la elección de una planta rectangular le permitiría al proyectista presentar las demás innovaciones formales en el marco de un esquema constructivo conocido y aceptado por la feligresía.

Si bien, en primera instancia, el empleo de una planta alargada no parece armonizar con el espíritu de renovación litúrgica, debemos advertir que dentro de las ordenanzas conciliares se solicita que:

“no se introduzcan innovaciones, si no lo exige una utilidad verdadera y cierta de la Iglesia, y sólo después de haber tenido la precaución de que las nuevas formas se desarrollen, por así decirlo, orgánicamente, partiendo siempre de las ya existentes”.

Antes de catalogar como un “arcaísmo” el empleo de la planta rectangular en el diseño de Bermúdez, se debe recordar que el Templo Nacional San Juan Bosco fue construido en los años sesenta, apenas una década después de que la arquitectura moderna llegara al país. Es natural, entonces, pensar que el arquitecto, al diseñar una de las primeras iglesias modernas venezolanas, tuviese especial cuidado en presentar soluciones formales que no propiciaran reacciones de rechazo en la feligresía, que estaba acostumbrada a las plantas alargadas de los estilos precedentes.

La elección de este tipo de planta arquitectónica, ya conocida y aceptada, es totalmente apropiada si se toma en cuenta que, efectivamente, esta iglesia pertenece a un período de transición en el que se renuevan los modelos formales y espaciales de las edificaciones eclesiástica.

Juan Plazaola sostiene que, si es imperativo el empleo de este tipo de planta en el diseño de una iglesia, el arquitecto debe buscar soluciones que permitan el desarrollo de una celebración plena, activa y comunitaria. En este sentido, el catedrático español, propone una serie de alternativas como:

- conferir un cierto grado de inclinación en la nave única que permita una óptima visualización de la celebración litúrgica a los asistentes ubicados en los últimos asientos;
- desarrollar un sistema acústico dentro de la estructura que permita que cada uno de los asistentes perciba y participe activamente de la celebración;

- y, finalmente, buscar la distribución centrípeta de la asamblea; aspecto que podría lograrse agregando grupos de asientos a los laterales del santuario, donde se ubica el altar de celebración.¹⁵⁵

En el caso del Templo Nacional San Juan Bosco, se atienden los dos primeros aspectos identificados por Plazaola, concernientes a la óptima percepción visual y auditiva de la celebración litúrgica, a fines de garantizar la participación activa de los fieles.

En este sentido se observa cómo el área del altar es puesta de relieve, no sólo a través de la asignación de una altura espacial propicia para que cada uno de los asistentes tenga acceso visual a lo que allí ocurre, sino también por otros elementos que igualmente dirigen las miradas a esta área, como el *Cristo en Ascensión* de gran formato que corona el área del ábside, las lámparas diseñadas por Bogen y el juego de luces producido por los vitrales superiores.

Al mismo tiempo, la estructura y su espacio interior, al ser rico en volúmenes y texturas, crea un campo acústico que favorece igualmente una buena percepción auditiva de la celebración, independientemente de la ubicación que se tenga.

Sin embargo, en la búsqueda de modelos espaciales que promuevan la participación de la asamblea celebrante en la liturgia, la distribución centrípeta no es la única solución. Es necesario advertir que la recomendación emitida por la Iglesia católica no especifica qué tipo de forma deben tener las nuevas estructuras, sino hace referencia a la función que estas deben cumplir y el sentido de unidad que deben promover en la feligresía:

“eviten toda apariencia de singularidad o de división, teniendo presente que tienen en el cielo un único Padre, y por esto, todos son hermanos entre sí. (...) Formen, pues, un solo cuerpo, al escuchar la

¹⁵⁵PLAZAOLA, Juan, 2006, p. 198.

*Palabra de Dios, al participar en las oraciones y en el canto, y principalmente en la común oblación del sacrificio y en la común participación de la mesa del Señor*¹⁵⁶

Vemos pues, cómo lejos de que la mencionada planta rectangular promueva una indeseada pérdida de tensión comunitaria, su distribución espacial responde adecuadamente a las exhortaciones de la Iglesia.

Aunque muchas de las construcciones eclesiásticas realizadas en Europa en la segunda mitad del siglo XX presentan una distribución centrípeta del espacio celebrativo, Juan Plazaola advierte que, incluso dentro de los modelos centrípetos, la tensión axial es necesaria¹⁵⁷, pues ella dirige al fiel desde el exterior hasta el interior de la iglesia, y una vez estando en ella, hace que centre su atención en el lugar más importante de todo el conjunto: el santuario. Así se observa en el Templo Nacional San Juan Bosco. Su fachada señala la entrada al interior, donde el primer espacio de acogida es el nártex. Una vez que éste se atraviesa, el carácter longitudinal de la distribución espacial se hace evidente: las hileras de asientos, la simetría de las paredes laterales, la ubicación sucesiva de las lámparas en el techo, el ritmo creado por los arcos que conforman la estructura y la escultura de gran formato ubicada en el ábside, promueven un recorrido visual lineal del espacio anterior.

Si bien la alargada planta no guarda similitud con el originario modelo de la “domus ecclesiae”, auspiciado a partir del Movimiento Litúrgico y el Concilio Vaticano II, tampoco impide el desarrollo de una dinámica participativa en la celebración, pues sus dimensiones permiten que todos los asistentes, independientemente de su ubicación, puedan percibir y participar de la celebración del culto. A nuestro juicio, el problema de pérdida de la tensión comunitaria deviene, no por el empleo de una planta rectangular, sino por la

¹⁵⁶Cap III. “Oficios y Ministerios en la celebración de La misa”. *Instrucción General del Misal Romano*. Art. 95-96

¹⁵⁷BERGAMO, Maurizio: DEL PRETE, Mattia, p. 197.

longitud de ésta y el modo en el que se organizan los elementos dentro del espacio.

El modelo de planta arquitectónico elegido por Bermúdez no es aleatorio. Si bien esta elección responde a los principios de funcionalidad y economía de medios, pues, de acuerdo con las características del terreno, el modelo rectangular permitiría un mejor aprovechamiento de la parcela, también atiende las necesidades del renovado culto litúrgico. Sobre esta planta arquitectónica se alza un espacio despejado, libre de “toda separación, tanto material como simplemente psicológica entre el que preside en nombre del Señor y los que, bajo su presencia, forman la asamblea reunida.”¹⁵⁸ La sencillez que rige el espacio interior da respuesta a las solicitudes del Movimiento Litúrgico y del Concilio Vaticano II en las que se exhorta a guardar este valor constructivo y artístico en la configuración de las iglesias modernas.

Sin embargo, es necesario acotar que las preferencias por un determinado tipo de planta arquitectónica, o ciertos modelos estructurales, son consecuencia directa del sistema de ideas y significados que opera en cada época. La aceptación o el rechazo de un modelo de organicidad espacial es un problema de orden cultural.

Si bien el lenguaje arquitectónico no está sometido al “deber imitar algo”, como sí se le exigió a la pintura y a la escultura durante varios siglos, en el ámbito religioso se considera que la arquitectura sí debe “hacer referencia a algo”, debe “significar algo”. La axialidad longitudinal propia de las plantas alargadas, ha comunicado en distintos períodos de la historia contenidos simbólicos muy disímiles. Por ejemplo, durante siglos se le vinculó con la concepción de la “Ecclesia in via”, considerando que tal organicidad espacial materializaba la idea de una comunidad en procesión, que espera a Aquel que ha de venir. O por el contrario, se le ha vinculado con contenidos tan negativos

¹⁵⁸FARNÉS, Pedro, p. 150.

como “la pérdida de tensión comunitaria”, de la que se le acusa en la contemporaneidad.

Juan Pablo Bonta explica cómo operan los sistemas de significación al momento de valorar un determinado sistema de formas. Este autor aclara, en primer lugar, que todo sistema de significación es selectivo y está limitado por barreras culturales e ideológicas. Además, afirma que éstos están conformados, no sólo por un sistema de formas y otro de significados, sino también por una matriz de correlaciones que indica qué significados y formas pueden asociarse y cuáles no.¹⁵⁹ Dicha matriz, es igualmente un producto cultural y como tal se va reformulando en el transcurrir histórico. Es por tal motivo que un mismo sistema de formas puede ser vinculado con diferentes significados en distintos períodos.

Tanto los sistemas de significados, como la matriz de correlaciones que opera en ellos, son aprendidos por los individuos en la cultura propia de cada periodo. Los artistas y arquitectos religiosos han articulado a través de la historia ciertos elementos, por cuya plasticidad logran transmitir los programas de ideas operantes en su época. Juan Plazaola identifica algunos de ellos: la luz, el color, la escala sobre humana, la verticalidad, el vacío.

Analícemos pues, cómo estos elementos, a los que han recurrido los artistas y arquitectos religiosos durante siglos, se materializan en el Templo Nacional San Juan Bosco. Para iniciar esta última parte de la investigación partamos de las siguientes interrogantes ¿pueden materializar estos elementos el nuevo programa de ideas de la Iglesia católica? ¿destacan ellos el protagonismo de la revalorizada acción litúrgica? Y si lo hacen ¿de qué modo lo hacen?

¹⁵⁹BONTA, Juan, p. 138.

La escala sobre humana y la verticalidad fueron altamente valoradas como parte del lenguaje plástico de los arquitectos durante gran parte de la historia del arte cristiano.

El principio de verticalidad con el que se configuraban las catedrales góticas hacía referencia al Dios de las alturas. Las colosales dimensiones debían materializar el programa de ideas promovido por la figura del Abad Suger, que luego se extendería por toda Europa. En estas antiguas edificaciones, el empleo de estos valores plásticos dentro del mencionado estilo estaba dirigido a inducir en el fiel la sensación, estremecedora, de la finitud de su condición en humana.

Del mismo modo, el Barroco adopta el principio de grandiosidad, pero lo articula a través de la profusión de elementos ornamentales “que desbordan la expectación del espíritu racional”¹⁶⁰ y que dan cuenta del ilimitado Poder Divino.

Sin embargo, el escenario bélico vivido en Europa a comienzos del siglo XX dio inicio a una etapa en la que los limitados recursos materiales impedían la continuidad de los modelos constructivos monumentalistas. Ante estas circunstancias, los promotores del Movimiento Litúrgico, reconocieron nuevas posibilidades expresivas en las formas sencillas que caracterizaban la nueva tendencia arquitectónica. A partir de entonces, se prefirió que las iglesias modernas respondieran a los valores de sencillez, sinceridad y economía, lo que llevó a rescatar el modelo espacial de la “domus ecclesiae”. De acuerdo con los contenidos promovidos por el Movimiento Litúrgico, este tipo de espacios inducen, como vimos anteriormente, una tensión comunitaria que favorece la participación de los fieles en la celebración cultural y el fortalecimiento de su fe, aspectos necesarios luego de que la vida religiosa quedara relegada, no sólo por el álgido panorama bélico, sino también por el racionalismo moderno.

¹⁶⁰PLAZAOLA, Juan, 2006, p. 235.

Si bien, en este nuevo período se pueden observar estructuras eclesíásticas en las que las extensas dimensiones son delimitadas a través de sencillas formas y materiales desnudos, los defensores del protagonismo litúrgico advierten el peligro que deviene si se atiende meramente a la plasticidad de estos elementos y no se articulan en función de expresar el carácter comunitario de la asamblea.

En el caso del Templo Nacional San Juan Bosco, como se pudo observar, el exterior responde a una tendencia monumentalista, percibida no tanto en la extensión de sus dimensiones sino en el carácter voluminoso y pesado de ésta. Sin embargo, la forma de la estructura y su espacio interior fueron articulados privilegiando la sencillez como principio plástico, tal y como sugirieron los promotores del Movimiento Litúrgico y los padres conciliares de Vaticano II.

El material elegido para la construcción de esta iglesia y la forma en que es expuesto sin disimulos, expresan los significados acuñados por los liturgistas y teólogos modernos a la economía de medios, éstos son: la pobreza y la sinceridad, valores que tienen importancia capital dentro de la vida cristiana. Este sistema de ideas se transmite, igualmente, en el despejado espacio interior. La sencillez con la que éste se organiza refiere, simbólicamente, a la sencillez de espíritu que deben buscar los fieles cristianos.

Otro de los elementos que ha sido altamente apreciado por casi todos los sistemas de significación que se han articulado en la historia de esta religión, ha sido la luz. Desde los primeros albores del cristianismo, la luz y el fuego han enriquecido los espacios de las edificaciones eclesíásticas, haciendo referencia a la presencia de aquel que dijo: "Yo soy la luz del mundo". La iglesia primitiva iluminaba sus espacios con luz solar y fuego. Hoy los avances tecnológicos permiten iluminar espacios más extensos gracias a la electricidad. Sin embargo, este tipo de iluminación artificial no expresa en sí misma la belleza y la fuerza

simbólica del elemento natural.¹⁶¹ “La luz eléctrica no puede tener el simbolismo del fuego o de la luz natural”, afirma Plazaola.

La técnica de los vitrales ha tenido una extraordinaria acogida en el sistema de valoración del cristianismo, pues en ellos la simbólica luz solar es manipulada artificiosamente para convertirse en color y cargar de expresividad los espacios de culto. Además de transfigurar la atmósfera interior y crear un ambiente propicio para la contemplación, los vitrales han servido a la Iglesia como herramientas pedagógicas donde se presentan lecciones catequéticas y escenas sagradas.



Ilustración N° 34 Nártex del Templo Nacional San Juan Bosco.

Juan Plazaola resalta la cualidad que tienen estas piezas artísticas para equilibrar la sordidez del hormigón y el asfalto.¹⁶² Este autor identifica dos tendencias generales en el empleo del color traslucido para la expresión sacral: la gama de los tonos oscuros o la de los colores claros y

vivos. En el caso del Templo Nacional San Juan Bosco, la

iluminación tiende hacia los colores claros y vibrantes, equilibrando así los tonos oscuros presentes en las paredes y el piso.

¹⁶¹ PLAZAOLA, Juan, 2006, p.188.

¹⁶² *Ibidem*, p. 241.

Para analizar la iluminación natural que actúa en el interior del Templo Nacional San Juan Bosco, se debe tomar en cuenta el emplazamiento en sentido norte-sur de esta edificación. Ciertamente, esta ubicación no corresponde con la orientación este-oeste que vincula a los lugares de culto de la tradición judeo-cristiana con la sagrada Jerusalén. Sin embargo, es gracias a esta ubicación que se puede aprovechar la luz solar en cada momento del día. Desde que sale el sol por el oriente, hasta que se oculta en el poniente, la luz va bañando de color el interior de la iglesia.

El quehacer arquitectónico no se limita sólo a diseñar espacios y formas funcionales. Un arquitecto que dedique su labor a la construcción de edificios eclesiásticos debe tener la capacidad de proyectar espacios funcionales y comunicativos a la vez. Aunque la iluminación, la ventilación, la inclinación del terreno, el aforo, etc., sean factores imperativos al momento de diseñar un edificio-iglesia, el arquitecto debe articular los elementos de la estructura a fines de que éstos configuren un espacio apto para la realización de la celebración cultural comunitaria, y que puedan transmitir ciertos contenidos simbólicos que despierten en los asistentes emociones y actitudes pías.

De acuerdo con el sistema de significación promovido tras la renovación litúrgica católica, la configuración espacial del Templo Nacional San Juan Bosco es primordialmente funcional. Sin embargo, esta edificación adquiere una dimensión simbólica gracias a la articulación de elementos artísticos, como los vitrales, cuyos efectos de luz interfieren igualmente en la creación del espacio interior apto tanto para la oración individual como para la celebración comunitaria.

Cuando la intensa luz solar atraviesa las piezas de vidrio, sus colores se reflejan en el lustroso piso de mármol, o sobre el crudo concreto de los grandes arcos. Ese efecto, lejos de desentonar con el resto de la edificación, expresa

simbólicamente el espíritu de alegría y festividad propio de la naturaleza de la celebración eucarística.

A pesar de toda la expresividad y el simbolismo que se pueda lograr gracias al aprovechamiento y el manejo artístico de la luz natural, la contemporaneidad exige la implementación de técnicas de iluminación artificial. Es por ello que, queriendo aprovechar todas las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, el arquitecto debe buscar la forma de crear una iluminación artificial que, acorde con la tradición cristiana, exprese el sentido místico del espacio celebrativo. Así lo hace el arquitecto Guido Bermúdez cuando diseña, junto con David Morales, Ingeniero de electricidad, el sistema de iluminación del Templo Nacional San Juan Bosco.

Si se observa con atención el modo en que se distribuyen los elementos de iluminación artificial, se encontrará que estas piezas no sólo complementan el expresivo sistema de iluminación natural, sino que además refuerzan la axialidad de la iglesia, dando protagonismo al santuario, área donde se llevan a cabo las acciones más importantes de la celebración litúrgica.

Encontramos pues, las lámparas diseñadas por Carlos González Bogen, orientadas en línea recta, desde la parte sur de la nave hasta el altar, detrás del cual se ubica la escultura del *Cristo en Ascensión*. En esta área, la iluminación artificial que originalmente se había configurado agregaba una mayor carga expresiva y simbólica a todo el ábside. Se habían dispuesto dos reflectores rojos en la parte inferior de las paredes laterales del *Cristo en Ascensión*, que al proyectar su luz hacia la escultura producían sombras que sugerían las siluetas de los dos ladrones crucificados junto con Jesús.¹⁶³

¹⁶³ Este juego de luces, configurado originalmente, fue suprimido a finales de la década del noventa por órdenes de párroco de turno, acusando en él una marcada teatralidad.



Ilustración N° 35 Ábside del Templo Nacional San Juan Bosco Programa de iluminación original.

El Templo Nacional San Juan Bosco, se presenta como una obra cuyo lenguaje formal es innovador con respecto a los códigos estéticos que, durante la primera mitad del siglo XX, dieron formas a las iglesias católicas de la ciudad de Caracas. Pero hay que tomar en cuenta que una buena parte de la feligresía de esta parroquia creció y educó su fe religiosa y su gusto por el arte sacro bajo parámetros “preconciliares”. Ellos están habituados a decodificar cierto tipo de esquemas formales y asociarlos con determinadas escenas bíblicas o históricas, y es en el marco de estos hábitos visuales que se despierta cierta disposición anímica piadosa. Sin embargo, cuando esos esquemas se cambian y empiezan a presentarse un gran número de innovaciones, su reacción no puede ser menos que de apego al lenguaje artístico con el que crecieron en la fe. Es comprensible entonces, cuando este sector de la feligresía, tras no lograr interpretar el significado de las soluciones formales articuladas por el arquitecto, cataloga de “fría” o “vacía” la edificación.

Es importante tomar en cuenta que, aunque el arquitecto se reconozca como figura comunicadora, y articule los elementos y materiales a través de un “lenguaje” estético, no garantiza que se logre establecer una comunicación efectiva con aquellos que asisten a la iglesia. Para que tal dinámica se dé, el asistente que ocupa y se sirve de estos espacios debe ser capaz de decodificar el mensaje a través de las formas que percibe. La regla principal para que un hecho comunicativo sea efectivo es que el mensaje se articule bajo un código que le sea común al emisor y al receptor. En este sentido, sí las formas que el fiel percibe dentro de la iglesia no forman parte de su “matriz de significación”, difícilmente podrá interpretar el discurso simbólico que configuró el arquitecto.

Si bien, como acabamos de ver, se puede establecer una comunicación entre el arquitecto y los asistentes desde el plano racional, hay otro tipo de comunicación que se desarrolla desde el plano emocional. En ésta, por el contrario, los códigos comunes no son un elemento imperativo para que se establezcan vínculos entre el programa estético concebido por el artista para la construcción de la iglesia y el fiel que asiste a estos espacios. En este tipo de valoración, el espectador percibe las formas y luego se desencadena una serie de respuestas fisiológicas y psíquicas relacionadas con emociones y sentimientos. Si bien algunas relaciones entre la percepción de una forma y la respuesta emocional son aprendidas en el marco de patrones culturales, existen también respuestas más espontáneas. De ahí que aquel que no pueda decodificar el significado del programa espacial y lumínico de esta iglesia, se sienta, sin embargo, profundamente atraído.

Conclusiones

Para responder al objetivo de nuestra investigación y sintetizar la información antes referida, consideramos necesario agruparla en dos unidades. Una, referente a la configuración del espacio, por ser este elemento la materia prima que el arquitecto debe moldear en función de determinados principios. Mientras que la segunda unidad abordará lo referente a los materiales con los que se articulan las formas que delimitan al espacio, a través de las cuales se le confiere una mayor expresividad a la edificación.

Al observar pues, la configuración del espacio celebrativo del Templo Nacional San Juan Bosco encontramos, en primer lugar, una interesante fusión entre innovación y tradición. El modelo de planta rectangular, heredado de los antiguos estilos de la arquitectura eclesiástica, sirve de base sobre la cual se alza un espacio configurado bajo los códigos estilísticos modernos: una nave única, despejada, organizada de forma racional, sin columnas que interrumpen la visión de los asistentes.

De acuerdo con las características de esta configuración espacial, referida más ampliamente en el último capítulo, se puede concluir que, si bien, da respuesta a las necesidades físicas y constructivas que surgen frente a cualquier proyecto arquitectónico de tipo eclesiástico (iluminación, ventilación, espacio para la recepción de asistentes, etc.), esta funcionalidad arquitectónica no niega la posibilidad de articular un ambiente apto para la celebración de acciones litúrgicas y para la participación de los fieles, tal como solicitan los promotores del Movimiento Litúrgico y los padres conciliares de Vaticano II.

Una de las interrogantes que surgió al comienzo de nuestra investigación planteaba si podía existir una correspondencia entre la configuración arquitectónica de esta iglesia y la función litúrgica solicitada por las autoridades eclesiásticas. Vemos, en este sentido, cómo el arquitecto, valiéndose del modelo de unicidad espacial promovido por el Movimiento Moderno, materializa uno de los significados primordiales de la renovación litúrgica: el carácter comunitario de la celebración.

Aunque algunos modelos de plantas rectangulares, efectivamente, pueden promover la pérdida de sentido de la asamblea, observamos que esto se debe no tanto a la forma elegida sino a la longitud de ésta. En el caso del Templo Nacional San Juan Bosco, las dimensiones de su planta arquitectónica no se presentan como un impedimento para que cada uno de los fieles participe de la celebración litúrgica.

Si bien, desde una posición altamente innovadora, se le podría reclamar al arquitecto el no haber elegido un esquema espacial más relacionado al de la “domus ecclesiae”, es necesario acotar que quizás otro tipo de planta distinta a ésta podría haber ocasionado el rechazo de una feligresía que, en los años sesenta (momento de la construcción de la iglesia), tenía un contacto limitado o nulo con las formas más vanguardistas de la arquitectura eclesiástica, pues recordemos que, hasta la fecha, había sido la tradición estilística colonial la que había dado forma a las iglesias del país.

De acuerdo con los principios del catolicismo actual, la finalidad de un edificio eclesiástico no es la de servir al placer estético en tanto un monumento artístico o la de ser un espacio en el que se veneran imágenes u objetos sagrados. Aunque es innegable que esto puede ocurrir, hay que reconocer que se tratara sólo de aspectos secundarios, que un edificio eclesiástico cristiano es, sobre todo, un lugar destinado a la celebración de los sacramentos y demás

acciones sagradas que fortalecen la fe y el espíritu comunitario de todos los miembros de la Iglesia.

Al observar el Templo Nacional San Juan Bosco se percibe, efectivamente, un protagonismo del lenguaje artístico tanto en el exterior de la estructura como en su espacio interior. No obstante, es necesario acotar que los materiales y formas elegidas por el arquitecto para articular esta iglesia no responden solamente a un interés estilístico moderno sino, por el contrario, refuerzan el sentido esencial de las acciones de culto que allí se llevan a cabo. Por ejemplo, al disponer las superficies de las paredes laterales y la parte superior de las arcadas trapezoidales para la ubicación de piezas vitrales, el espacio interior queda bañado con un colorido juego de luces que recuerdan a los asistentes que lo que en este espacio se lleva a cabo es una CELEBRACIÓN litúrgica. A través del artificioso manejo de la luz se promueve un espíritu de festividad que envuelve a la comunidad cristiana congregada para conmemorar la acción sagrada que los constituye como “*ecclesiae*” y los hace libres, es decir, la liturgia eucarística.

Del mismo modo, la elección de un material tan vinculado con la estética moderna como lo es el hormigón responde, no sólo, a un gusto estilístico sino a la expresión de valores esenciales de la religión católica. El modo en que este material es expuesto, sin recubrimiento alguno, se corresponde con los valores de sinceridad, sencillez y pobreza.

En el interior de la iglesia este material, considerado en estilos anteriores sólo como un elemento estructural que debía ser revestido porque no pertenecía a la categoría de materiales “nobles”, es ahora expuesto sin disimulo, compartiendo además, de par a par, con materiales tan consagrados dentro de la tradición constructiva católica como el mármol y el vidrio.

Es a partir de finales del siglo XIX cuando, en el ámbito secular, se empiezan a apreciar estéticamente las cualidades de este material y se adopta

como elemento característico del nuevo estilo arquitectónico moderno. Sin embargo, dentro del campo eclesiástico, hubo que esperar hasta la segunda década del siglo XX para ver cómo el hormigón armado comienza a ser frecuentemente empleado en la construcción de las iglesias, gracias al auspicio que le dio el Movimiento Litúrgico de la época, que supo reconocer en este material su potencial para expresar ciertos valores capitales de la vida cristiana.

Ciertamente, los códigos formales y espaciales que han caracterizado los diferentes estilos de la arquitectura cristiana, se han configurado en función de expresar los programas de ideas vigentes en cada época. En los siglos pasados las formas arquitectónicas fueron articuladas en base a ciertas nociones teológicas, como “los Palacios de la fe”, el “Horror vacui”, la “Jerusalén celestre”, etc. En el siglo XX, sin embargo, las autoridades eclesiásticas solicitan que la arquitectura responda a un programa de ideas que, ya no es teológico y etéreo, sino más bien pastoral y concreto: la iglesia debe promover la participación activa de todos los miembros de la Iglesia en la celebración de la liturgia eucarística.

La antigüedad nos ha legado, sin duda, iglesias de un alto valor artístico; del mismo modo que lo ha hecho la arquitectura moderna. Sin embargo, como se pudo observar, ni las obras de los antiguos estilos, ni los logros de la arquitectura contemporánea son modelos siempre válidos, ni paradigmas inequívocos para orientar la debida funcionalidad del lugar de la celebración.

Si bien el análisis realizado nos permite llegar a la conclusión de que, efectivamente, el diseño arquitectónico realizado por Guido Bermúdez en el Templo Nacional San Juan Bosco, responde a las necesidades de la renovada liturgia católica, combinando un atractivo lenguaje moderno con un modelo de planta arquitectónica, que, aunque no es innovador no deja de ser eficaz como elemento a través del cual se promueve el espíritu festivo y comunitario de la

litúrgica; es necesario hacer énfasis en que la arquitectura eclesiástica se sigue aún articulando, día a día, en cada proyecto que se emprende. Es por ello que el estudio de las nuevas tendencias estilísticas y sus correspondientes programas de ideas y significados es de suma importancia para la conformación de una historia contemporánea de la arquitectura cristiana.

Durante los últimos años del siglo XX, en nuestro país se construyeron algunas iglesias que adoptan la tendencia estilística y constructiva del Movimiento Moderno de arquitectura. Sin embargo analizar su relación con el programa de renovación litúrgica católico es una tarea que aún queda pendiente. Esperamos pues, que este humilde aporte despierte la curiosidad de algunos, y que colabore con posteriores investigaciones.

Fuentes consultadas.

Publicaciones.

- BENÉVOLO, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Madrid, Gustavo Gili. 1974.
- BERGAMO, Maurizio; DEL PRETE, Mattia. *Espacios celebrativos: Estudio para una arquitectura de las iglesias a partir del Concilio Vaticano II*. Bilbao, Ediciones EGA. 1997.
- BONTA, Pablo. *Sistemas de significación en arquitectura: un estudio de la arquitectura y su interpretación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- CHENU, M. *La Iglesia del Vaticano II*. Barcelona, Juan Flores, Tomo II.
- CHING FRANK, *Arquitectura: forma; espacio, orden*. México, Gustavo Gili, 1982.
- CONCILIO VATICANO II. *Documentos completos*. Lima, Ediciones Paulinas, 2008.
- FARNÉS SCHERER, Pedro, *Construir y adaptar las iglesias*. Barcelona, Regina, 1989.
- FLEMING, William, *Arte, música e ideas*. Mexico, Mc Graw Hill, 1989.
- GOMBRICH, Ernest. *La historia del arte*. Madrid, Editorial Debate, 2004
- GUTIERREZ, José. *Liturgia: manual de iniciación* Madrid,. RIALP, 2006.
- HESSELGREN, Sven. *Los medios de expresión de la arquitectura. Un estudio teórico de la` arquitectura en el que se aplican la psicología experimental y la semántica*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires. S/F.

- JUNTA NACIONAL ASESORA DE ARTE SACRO. *Arte Sacro y Concilio Vaticano II*. León, 1965.
- PLAZAOLA, Juan. *El arte sacro actual*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006.
- _____ . *Historial y sentido del arte cristiano*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2001.
- RUSKIN, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Buenos Aires, El Ateneo, 1956.

Trabajos inéditos.

- CARREÑO, Freddy. *Artes Plásticas y Arquitectura. ¿Integración, síntesis o decoración?*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1987
- SILVIO DELOZANNE; Sandrah. *La música en la renovación Litúrgica del Concilio Vaticano y su representación en Venezuela*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1988.
- VILORIA, Royland. *Aproximación artística, teológica y litúrgica a los iconos de la Catedral San Jorge de la ciudad de Caracas*. Caracas, Universidad Central de Venezuela, 2007.
- WALLIS-OLAVARRIA, Gustavo; GONZALEZ, Miguel. *Templo Nacional San Juan Bosco*.

Paginas Web.

- ALCALDIA DE CHACAO, *Historia del Municipio Chacao*, 2010:

http://www.chacao.gov.ve/index.php?option=com_k2&view=latest&layout=latest&Itemid=69 (Junio, 2011).

- LA SANTA SEDE. *Constitución sobre la Sagrada Liturgia*, 1963:

http://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_sp.html (Junio, 2011).

- _____ . *Instrucción General del Misal Romano*, 2007:

http://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20030317_ordinamento-messale_sp.html (Junio, 2011).

Anexo 1

Listado de algunos de los arquitectos y obras más representativos de la arquitectura modernas eclesiástica.

- KARL BAND:

San Roque de Türrnich, *San Pedro* de Zülpich (1955)

- OTTO BARTING (1883-1959):

Iglesias evangélicas en *Rottenmann, Steiermark* (1908); en *Dettingen* (1922); en *Essen* (1929); en *Köln- Mülheim* (1948); en *Bad- Godesberg* (1954); en *Mehlem* (1956), etc.

- HERMANN BAUR (1894-)

San Miguel de Basilea- Hirzbrunnen (1949); *Santa María* de Olten (1948); *Todos los Santos* en Basilea (1950); *San Martin* de Zuchwil (1950); *Bruder Klaus* de Berna (1951); *Santa Teresa* en Hem, Lille (1958); la *Natividad* en Cahagnes, Bayeux (1962); *San Francisco de Asís* en Mulhouse, Estrasburgo (1966); etc.

- JOSEPH BELMONT

Iglesia del *Sagrado Corazón* en Mazanet (1960); de *Nuestra Señora de Lourdes* en Douai (1962); de *Notre Dame* en Le Cottatay (1963); *Sainte Bernardette* en Dijon (1964); de la *Trinidad* en Estrasburgo (1964); y la iglesia parroquial de *Font Romeu* (1968).

- PAUL BELLOT (1878-1944)

Abadía de *Quarr* (Isla Wight, Inglaterra); abadía de *Oosterhout*, iglesia de *Noordhock*, Holanda; de la *Inmaculada Concepción* en Audincourt (1935); y el Claustro de la Abadía de Solesmes.

- JOSEF BERNARD:

Capilla de *San José* en Allner, Siegkreis; *Santa Agueda* en Embken b. Düren (1949); *Espíritu Santo* en Erenberhoven, Rhein.; *San José* en Colonia-Braunsfeld (en colaboración con R. Schwarz); *San José* en Dünnwald; *Santa María de la Paz* en Niederseemar, etc.

- DOMINIKUS BÖHM (1880-1955)

Iglesias de *San Pedro y San Pablo* en Dettingen (1922); *San José* en Offenbach (1925); *San Juan Bautista* en Neu-Ulm (1926) *St. Engelbert* de Colonia-Riehl (1930); *St. Wolfgang* en Regensburg (1937); *Santa Cruz* en Dülmen (1939) *María Reina* en Colonia –Marienburg (1951) *Santa Cruz* en Mainz- Zahlbach (1951); etc.

- GOTTFRIED BÖHM (1920-)

Virgen María en Püttlinge (1952); *St. Konrad* en Neuss (1954); *Santa Ursula* en Kalscheuren (1954); *María Reina* en Saarbrücken; *Santa Teresa* en Colonia-Mülheim (1955); *St. Albert* en Saarbrücken (1954); *Santa María* en Kssel-Wilhelmshöhe (1957); *Santa Ana* en Hämmer, Rhein (1962) *Corazón de Jesús* en Schildgen (1958-60); iglesia de peregrinación *María Reina de la Paz* en Neviges (1966); *Espíritu Santo* en Essen-Katernberg; *San Pablo* en Velbert; etc.

- ALEXANDER VON BRANCA (1919-)

Iglesia conventual del *Corazón de Jesús* en Munich (1954); *San Matías* en Munich- Füstenried (1965); la restauración de la iglesia conventual de *Schönstadt* en Beuel-Limperich (1965) y de la iglesia parroquial de *Jettingen* (1966).

- MARCEL BREUER (1902-1981)

Abadía benedictina de *San Juan de Collegeville*, Minnesota (1954).

- BARRY BYRNE

Iglesia de *Cristo Rey* en Cork, Irlanda; *Santa Columba* en San Pablo de Minnesota; *San Francisco Javier* en Kansas.

- FELIX CANDELA (1910-)

Capilla de *San Vicente* en Coyoacán.

- FRANCISCO JAVIER CARVAJAL (1926-)

Iglesia de *Santa María de los Ángeles* en Vitoria (1958)

- JAQUES CHENIEUX

Iglesia de *San Andrés* en Nantes- Reze (1965)

- JEAN COSSE

Iglesia de *San Pablo* en Waterloo (1968)

- JUSTUS DAHINDEN

Iglesia de *San Antonio* en Wildegg-Argau, Suiza (1969).

- LUIGI CARLO DANERI (1900-1972)

Iglesia de *San Marcelino* en Génova (1935)

- PIERRE DUMAS

Iglesia de *Sainte Bernardette* en Strasbourg- La Robertsau (1962); *Santa Teresa* en Belfort (1962); *Notre Dame de la Salette* en Saint Martin d'Hères (1962); *Saint Agustín* en Grenoble (1964)

- R. FAGNONI

Iglesia de *Jesús Obrero* de Roma.

- LUIS FERNANDEZ DEL AMO

Iglesias parroquiales de *Vegaviana*, Cáceres; *Villalba de Calatrava* en Ciudad Real; *El Realengo* en Alicante, etc.

- LUIGI FIGINI

Nuestra Señora de los pobres en Milán (1957, en colaboración con Gino Pollini)

- MIGUEL FISAC (1913-)

Iglesia de los Dominicos de *Arcas Reales* en Valladolid (1953); la del Teologado Dominicano en *Canfranc* (1963); *Santa Ana de Moratalaz* en Madrid (1965); *Santa Cruz de Coruña* (1967), etc.

- RODOLFO GARCIA DE PABLOS (1913-)

Iglesia de los *Sagrados Corazones* en Madrid (1961)

- FREDRICK GIBBERD (1908- 1984)

Catedral de Liverpool (1959)

- JOSE MARIA GARCIA DE PAREDE (1924-1990)

Capilla del Colegio *Aquinas* de la Ciudad Universitaria de Madrid (1953-1957); *Santa Maria de los Angeles* en Vitoria (1958); la iglesia parroquial de *San Esteban* en Cuenca (1960)

- OLAF ANDREAS GULBRANSON (1916-1961)

Iglesias evangélicas de Schliersee (1950); de la *Resurrección* en Rottach-Egern; *San Juan* en Vils (1955); *San Martin* de Hamburg- Rahlstedt (1957).

- GILLAUME GILLET (n. 1912)

Iglesia de *Notre Dame de Royan* (1958); *San Crispin y San Cipriano* en Soissons (1967)

- WERNER GROH (n. 1919)

San Jose de Karlsruhe- Grünwinkel (1953); *San Conrado* de Karlsruhe (1957);
San Andres de Münzesheim (1962)

- HANS HERKOMMER (1887-1956)

Sagrado Corazón en Ratinger, Düsseldorf (1927); *Virgen de la Paz* en Frankfurt
(1927); *St Salvator* de Stuttgart- Giebel (1951).

- KARL HIGI

Iglesia de *Todos los Santos* en Zurich- Affoltern (1964)

- REINHARD HOFBAUER (n. 1907)

San Casinio de Berlin (1954)

- CLEMENS HOLZMEISTER (n.1886)

Maria-Grün en Hamburg-Blankenese (1929); *Cristo Rey* de Glognitz, Austria.

- RICHARD JÖRG (1908-)

Santa Cruz de Mainz-Zahlbach (1954); *San Andres* de Neckahausen (1957)

- JOHANNES KRAHN (n.1908)

St. Wendel en Frankfurt (1957); capilla del Hospital de Riedlingen-Danube
(1958)

- ROBERT KRAMREITER

Restauración de la iglesia *Santa Gertrudis* de Klosterneuburg (1935); *San
Bosco* de Viena-Erdberg; *San Servacio* en Viena- Liesing.

- JOSEF LACKNER

Restauración de la iglesia *San Pedro y San Pablo* de Telf; *San Pio X* en Innsbruck-Neu Arzl; y la iglesia-memorial del Concilio en Viena-Lainz.

- ALFONS LEITI

Cristo Rey de Neuss (1955); *Santa Bárbara* en Mülheim, Ruhr (1955); *San Sebastian* en Aquisgran (1956)

- ANDRÉ LE DONNÉE

Notre Dame du Rosaire en Marienau-les-Forbach (1956); basílica de *San Pio X* en Lourdes (1958); *Sainte Claire* en Paris (1959); *Sagrado Corazón* en Mulhouse (1960); *San Vicente Paul* en Strasbourg le Meineau (1963); *San Pablo* en Massy (1964); *Notre Dame de Nazaret* de Vitry- sur- Seine (1965).

- JOSEPH LEHMBROCK (n. 1908)

St. Reinhold en Düsseldorf- Gerresheim (1953); *Santa Cruz* de Düsseldorf- Rath (1959); *Santa Cruz* de Leverkusen- Rheindorf (1968); *La Transfiguracion* de Colonia- Volkshofen (1963); *San Alberto* de Leverkusen- Schlesbuch (1958)

- MANGAROTTI Y MORASSUTI

Iglesia en Milán- Barazante (1956)

- MICHEL MAROT

Iglesia de *Santa Ana* en Fontaine- les- Gres (1956); *San Bruno* en Troyes (1962); *San Francisco* de Meaux (1968).

- FRITZ METZGER (n.1898)

San Carlos Borromeo de Lucerna (1934); *Santa Teresa* de Zürich- Friesenberg (1932); *San Galo* de Oberuzwil (1934); *Nuestra Señora de Lourdes* en Zürich- Seebach (1934); *Santa María* de Schönenwerd (1937); *San Francisco* de

Riehen (1949); *San Feliz y Santa Regula* en Zürich (1951); *San Antonio* de Obbürgen (1952); *Bruder Klaus* en Gerlafingen (1955).

- GIOVANNI MECHELUCCI (n. 1891)

Capilla de la sede la Acción Católica Femenina de Italia; iglesia de *San Juan Bautista* en la autopista del Sol, Florencia.

- ENRIQUE DE LA MORA

Iglesia de *San Luis Gonzaga* en Guadalajara, México; iglesia de la *Purísima* en México (1929); iglesia de Coyoacán.

Anexo 2

CONSTITUCION SOBRE LA SAGRADA LITURGIA

Sacrosanctorum Concilium.

CAPÍTULO VII. EL ARTE Y LOS OBJETOS SAGRADOS.

Dignidad del arte sagrado

122. Entre las actividades más nobles del ingenio humano se cuentan, con razón, las bellas artes, principalmente el arte religioso y su cumbre, que es el arte sacro.

Estas, por su naturaleza, están relacionadas con la infinita belleza de Dios, que intentan expresar de alguna manera por medio de obras humanas. Y tanto más pueden dedicarse a Dios y contribuir a su alabanza y a su gloria cuanto más lejos están de todo propósito que no sea colaborar lo más posible con sus obras para orientar santamente los hombres hacia Dios.

Por esta razón, la santa madre Iglesia fue siempre amiga de las bellas artes, buscó constantemente su noble servicio, principalmente para que las cosas destinadas al culto sagrado fueran en verdad dignas, decorosas y bellas, signos y símbolos de las realidades celestiales. Más aún: la Iglesia se consideró siempre, con razón, como árbitro de las mismas, discerniendo entre las obras de los artistas aquellas que estaban de acuerdo con la fe, la piedad y las leyes religiosas tradicionales y que eran consideradas aptas para el uso sagrado.

La Iglesia procuró con especial interés que los objetos sagrados sirvieran al esplendor del culto con dignidad y belleza, aceptando los cambios de materia, forma y ornato que el progreso de la técnica introdujo con el correr del tiempo.

En consecuencia, los Padres decidieron determinar, acerca de este punto, lo siguiente:

Libre ejercicio de estilo artístico

123. 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. 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.

Arte auténticamente sacro

124. Los ordinarios, al promover y favorecer un arte auténticamente sacro, busquen más una noble belleza que la mera suntuosidad. Esto se ha de aplicar también a las vestiduras y ornamentación sagrada.

Procuren cuidadosamente los Obispos que sean excluidas de los templos y demás lugares sagrados aquellas obras artísticas que repugnen a la fe, a las costumbres y a la piedad cristiana y ofendan el sentido auténticamente religioso, ya sea por la depravación de las formas, ya sea por la insuficiencia, la mediocridad o la falsedad del arte.

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.

Imágenes sagradas

125. Manténgase firmemente la práctica de exponer imágenes sagradas a la veneración de los fieles; con todo, que sean pocas en número y guarden entre ellas el debido orden, a fin de que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni favorezcan una devoción menos ortodoxa.

Vigilancia de los Ordinarios

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, comotambién a las Comisiones de que se habla en los artículos 44, 45 y 46.

Vigilen con cuidado los ordinarios para que los objetos sagrados y obras preciosas, dado que son ornato de la casa de Dios, no se vendan ni se dispersen.

Formación integral de los artistas

127. Los Obispos, sea por sí mismos, sea por medio de sacerdotes competentes, dotados de conocimientos artísticos y aprecio por el arte, interéscense por los artistas, a fin de imbuirlos del espíritu del arte sacro y de la sagrada Liturgia.

Se recomienda, además, que, en aquellas regiones donde parezca oportuno, se establezcan escuelas o academias de arte sagrado para la formación de artistas.

Los artistas que llevados por su ingenio desean glorificar a Dios en la santa Iglesia, recuerden siempre que su trabajo es una cierta imitación sagrada de Dios creador y que sus obras están destinadas al culto católico, a la edificación de los fieles y a su instrucción religiosa.

Revisión de la legislación del arte sacro

128. Revísense cuanto antes, junto con los libros litúrgicos, de acuerdo con el artículo 25, los cánones y prescripciones eclesiásticas que se refieren a la disposición de las cosas externas del culto sagrado, sobre todo en lo referente a la apta y digna edificación de los tiempos, a la forma y construcción de los altares, a la nobleza, colocación y seguridad del sagrario, así como también a la funcionalidad y dignidad del baptisterio, al orden conveniente de las imágenes sagradas, de la decoración y del ornato. Corrijase o suprimase lo que parezca ser menos conforme con la Liturgia reformada y consérvese o

introdúzcase lo que la favorezca.

En este punto, sobre todo en cuanto a la materia y a la forma de los objetos y vestiduras sagradas se da facultad a las asambleas territoriales de Obispos para adaptarlos a las costumbres y necesidades locales, de acuerdo con el artículo 22 de esta Constitución.

Formación artística del clero

129. Los clérigos, mientras estudian filosofía y teología, deben ser instruidos también sobre la historia y evolución del arte sacro y sobre los sanos principios en que deben fundarse sus obras, de modo que sepan apreciar y conservar los venerables monumentos de la Iglesia y puedan orientar a los artistas en la ejecución de sus obras.

Insignias pontificales

130. Conviene que el uso de insignias pontificales se reserve a aquellas personas eclesiásticas que tienen o bien el carácter episcopal o bien alguna jurisdicción particular.