CAPÍTULO 9

LA ARQUITECTURA RELIGIOSA COMO PRAXIS: MIGUEL FISAC

1. EL ARQUITECTO

1.1 PERSONALIDAD

Miguel Fisac Serna nació el 29 de septiembre de 1913[1]. «Yo, se sabe, soy de pueblo. Soy de Daimiel, hijo de un boticario, con Farmacia abierta y muy acreditada, y que tenía la ilusión de que yo fuera farmacéutico. A mí no me 'tiró' la Farmacia, y entonces, no sé por qué (…), el caso es que yo me empeñé en ser arquitecto»[2].

Resulta casi un lugar común definir a Miguel Fisac como una persona de temperamento áspero y decidido, pero el caso es que siempre ha sido retratado como un hombre «de trato difícil»[3], «hecho con ese manojo de tendones duros con que estaban fabricados los españoles insignes que en otros tiempos hicieron cosas por el mundo»[4]. No en vano el trazo grueso de su carácter marcará toda su obra ya desde el principio. «Fisac no es un arquitecto sutil, refinado, sino un diseñador violento, unilateral, seguro, de ideas claras, precisas»[5]. Constructor autodidacta y singular, no tuvo maestros ni discípulos, ni tampoco colaboradores.

---

[1] Hay bastantes obras generales sobre Miguel Fisac; podemos citar las siguientes: Fullaondo Errazu, J.D., «Fisac», Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1972; Idem, «Miguel Fisac 1. Años experimentales», NF, 39 (1969), Número monográfico; Idem, «Miguel Fisac 2. Años de transición», NF, 41 (1969), Número monográfico; Morales Saro, M.C., «La arquitectura de Miguel Fisac», Colegio de Arquitectos en Ciudad Real, Ciudad Real, 1979; Fisac Serna, M., «Miguel Fisac», Documentos de Arquitectura, 10 (1989), Número monográfico; Bravo Remis, R./Cánovas Alcaraz, A. (dir.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», Arquitectos, 135 (1994), Número monográfico; Gaenssler, M. (dir.), «Miguel Fisac. Arquitecto», Catálogo de la Exposición, COAAR-Fachhochschule München Fachbereich Architektur, Zaragoza, 1995; Arques Soler, F., «Miguel Fisac», Pronaos, Madrid, 1996; Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», CSCAE/Ministerio de Fomento, Madrid, 1997; Urrutia Núñez, A., «Arquitectura española. Siglo XX», Cátedra, Madrid, 1997, 413-422. También la tesis doctoral de Alberto Morell Sixto, «Forma, espacio y construcción en la arquitectura de Miguel Fisac» (1997), dirigida por Alberto Campo Baeza y todavía inédita.

[2] Castro, C., «Los arquitectos critican sus propias obras. Miguel Fisac», A, 151 (1971), xx

[3] Fullaondo Errazu, J.D./Muñoz Jiménez, M.T., «Historia de la Arquitectura Contemporánea Española. Tomo III. Y Orfeo desciende», Molly, Madrid, 1997, 136

[4] Javierre, J.M., «Las imágenes en el templo (II)», Ara, 10 (1966), 31

[5] Fullaondo Errazu, J.D./Muñoz Jiménez, M.T., «Y Orfeo desciende», 75

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

La personalidad de Fisac presenta varias paradojas. En primer lugar, su constante voluntad de cooperación con artistas plásticos parece oponerse a su teórico aislamiento; además, su popularidad no ha estado reñida con sus escasas dotes de promoción —reconocidas por él mismo—, ya que su pronto manchego siempre le ha hecho decir las cosas tal como las pensaba, para bien o para mal. Sin haber impartido docencia ha escrito varios libros[6] y artículos, y ha pronunciado conferencias en escuelas de arquitectura de todo el mundo. También posee un indudable afán didáctico y una envidiable claridad expositiva. A esto se refería Fullaondo —tal vez el crítico que mejor le ha entendido— cuando comentaba que no era ni «un teórico ni un hombre demasiado analítico. Fisac ha sido un hombre de acción eminentemente, temerario, valiente, decidido apasionado... Y, en el fondo, un creador muy solitario. De los hombres 'que viajan por el monte solos', como nos decía Cela. Y esto tiene un precio»[7].

Pero quizá lo que le ha dado a toda la actividad de Fisac un matiz más personal ha sido el entusiasmo derrochado y la radicalidad con que siempre ha expresado sus convicciones, tanto constructiva como dialécticamente; algo que, a veces, le llevaría a simplificaciones peligrosas[8]. No hay que olvidar que estamos ante un arquitecto moderno en el sentido más estricto de la palabra: rebelde, revolucionario, independiente, consciente de que vive una época de decadencia cultural, desencantado del sistema pero encantado con la gente.

Resulta fácil estudiar a Fisac (otra cosa es entenderlo), ya que la sistematicidad de su proceder y el orden en su archivo, así como su absoluta transparencia, resultan muy cómodas para el investigador. No en vano su amigo Felipe Morales —que en 1960 escribió el primer libro sobre su arquitectura religiosa— afirmaba que la nota esencial de su carácter era la sinceridad[9]. Arquitecto temerario, imprevisible y sorprendente, nunca tendrá reparos en contradecirse a sí mismo si ve que se ha equivocado.

---

[6] Entre ellos «La Molécula Urbana» (Ediciones y Publicaciones Españolas, Madrid, 1969), «Mi estética es mi ética» (Museo de Ciudad Real, Ciudad Real, 1982) o «Arquitectura popular manchega» (Instituto de Estudios Manchegos, [Ciudad Real], 1985).

[7] Fullaondo Errazu, J.D./Muñoz Jiménez, M.T., «Y Orfeo desciende», 90. Y añadía: «También le fallan un tanto las titulaciones, eso de 'un trozo de aire...' o sus famosos 'mondongos'...» (Loc. cit.) En efecto, la serie de muebles para la compañía Transmediterránea «Pata de gallina» o la lámpara «Blancanieves» poseen nombres de dudoso éxito comercial.

[8] Efectivamente, su discurso ha adolecido, por ejemplo, de una cierta superficialidad a la hora de enfrentarse con el dato racionalista, acaso más asimilado como eventualidad lingüística que como símbolo de un desarrollo cultural inevitable.

[9] Morales, F., «Arquitectura religiosa de Miguel Fisac», Librería Europa, Madrid, 1960, 5

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

1.2 TRAYECTORIA

Tras un agitado inicio de carrera en el que tuvo muchas dificultades para superar las asignaturas gráficas, en 1942 se tituló en Madrid, con Premio Fin de Carrera de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ese mismo año, recibió el encargo de transformar en capilla para el CSIC el antiguo auditorio de la «Colina de los Chopos»: «Fue como tirarme al agua sin saber nadar y por donde me cubría»[10]. A este proyecto siguieron varios más para el mismo organismo, en los que tuvo ocasión de liberar sus fantasmas estilísticos y adquirir un importante dominio del oficio. Después de firmar el Manifiesto de la Alhambra en 1953, los años cincuenta encuentran un Fisac «acunado en medio de las resonancias de alguna tormenta espiritual»[11], al tiempo que su figura adquiere una resonancia que le convierte en uno de los arquitectos más populares del país. Las claves de esta reputación se pueden encontrar en la espectacularidad de su arquitectura —especialmente la religiosa— y de sus patentes[12], las frecuentes intervenciones en los medios de comunicación[13], su carácter beligerante, y su temprana proyección internacional. Como les ocurrió a casi todos los arquitectos de su generación, desde finales de los sesenta hasta los años ochenta fue prácticamente ignorado por la crítica profesional, aunque para alguien que ya había gustado la fama sería muy duro de asumir. En 1974 se terminó la primera investigación realizada sobre su obra[14], y desde 1989 se sucedieron las publicaciones y exposiciones sobre la misma. En España recibió la «Medalla de Oro de la Arquitectura 1994».

Cuenta Fisac que, nada más salir de la Escuela comenzó a hacer «novecento», intentando actualizar los cánones clásicos, en sintonía con la arquitectura que en aquel momento se estaba realizando en Italia y Alemania. Efectivamente, sus primeros edificios para el CSIC fueron considerados «rabiosamente modernos» y gustaron bastante, aunque una vez terminados, a él se le antojaron un camino cerrado y sin futuro, precisamente por la opción formalista que había adoptado al acometerlos. Una parte esencial en el proceso creativo de Mi-

---

[10] Arques Soler, F., «Miguel Fisac», 44

[11] Fullaondo Errazu, J.D./Muñoz Jiménez, M.T., «Y Orfeo desciende», 75. Sin duda Fullaondo se refiere aquí a su abandono en 1955 del Opus Dei, institución de la Iglesia a la que estaba muy vinculado y que, por diversas razones, pesaría en su ánimo el resto de su vida (cf. Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», 40). En 1957 contrajo matrimonio con Ana María Badell.

[12] Unas treinta, desde que en 1952 patentó el ladrillo hueco para cerramiento.

[13] Una relación detallada de sus artículos escritos en diarios y revistas puede encontrarse en: Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», 289-291.

[14] Cf. Morales Saro, M.C., «La arquitectura de Miguel Fisac», Colegio de Arquitectos en Ciudad Real, Ciudad Real, 1979

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

guel Fisac fue, desde el primer momento, la manera de construir. En este sentido, la búsqueda de la expresión más coherente con el uso y la función del ladrillo marcó la primera etapa de su trayectoria (1942/58): trabajará con bóvedas vaídas en la capilla del Espíritu Santo, con ladrillo macizo de poco espesor en el Instituto de Óptica o, en su afán por optimizar los cerramientos no portantes en donde lo único que se necesitaba era opacidad y aislamiento, inventará el ladrillo con pestaña.

Con motivo del encargo del Centro de Investigaciones Biológicas «Cajal y Ferrán», en 1949 realizó un viaje a Escandinavia. Allí la obra de Asplund surgió ante él como una revelación, en especial la ampliación del Ayuntamiento de Goteborg: «Era un ejemplo de cómo partir de un programa serio y resolverlo, encontrarse ante un problema estructural y resolverlo, hacer unos acabados, unas adaptaciones de materiales y de texturas y resolverlas. Y con todo esto obtener una estética a posteriori (…) Para mí la lección de Asplund fue esencial, en el sentido de reafirmar que se podía hacer algo: intentar reinventar la arquitectura»[15]. Poco a poco, la voluntad experimental en lo constructivo se fue mezclando con los valores socioculturales que se manifestaban en los espacios del denominado «empirismo orgánico»: el sentido del lugar, la fidelidad al programa establecido, a la racionalidad constructiva y a una expresión plástica simultáneamente culta y popular[16].

En los años cincuenta su arquitectura se debatirá entre el neoempirismo de los institutos laborales, la prematura visión orgánica de sus iglesias y el racionalismo de las casas de cultura. Un amplio espectro de sugerencias, a menudo antitéticas, acudía a la mano del arquitecto: «Fisac es en estos momentos, un indagador incansable, un hombre que estrena posibilidades, que estallan vertiginosamente en su mente (…) Es un hombre probándose a sí mismo, acaso todavía sin descubrirse del todo. Quizá por ello, los expedientes no tienen tiempo de sedimentarse, de adquirir afinación, experiencia y control. Chocan entre sí, se desechan, vuelven a surgir y, posiblemente, todo dentro de un clima de estupefacción o apresuramiento»[17]. Los primeros veinte años de profesión fueron años de prueba y de rescate cultural, en busca de una referencia y de un canon operativo. Como veremos después, éste será el momento álgido de su arquitectura religiosa, un camino recorrido a través del desarrollo del dinamismo

[15] Thorne, M., «Miguel Fisac», Q, 157 (1983), 100-101

[16] «Desde luego, a mí me pareció que aquella manera de concatenar espacios para formar un edificio tenía un cierto parecido con los compartimentos del estómago de un rumiante y le llamé arquitectura de mondongo, aunque sólo para uso interno, a la vista de su fealdad eufónica» (cf. Gaenssler, M. (dir.), «Miguel Fisac. Arquitecto», 8).

[17] Fullaondo Errazu, J.D./Muñoz Jiménez, M.T., «Y Orfeo desciende», 80

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

espacial y que dejará tres obras maestras de la arquitectura española: las iglesias de Valladolid, Alcobendas y Vitoria.

Ya a principios de la década de los cincuenta, Fisac había comenzado a experimentar con estructuras de hormigón blandas en marquesinas y pérgolas. Sin embargo, no será hasta 1958 cuando su investigación gire hacia las estructuras adinteladas de gran luz. Sus intereses a lo largo de esta década se habían centrado en el espacio interior y en la veracidad expresiva de los materiales; sin embargo, tras los reproches recibidos con motivo del proyecto de Alcobendas, reconocerá haber descuidado el aspecto exterior de los edificios, la valoración de los volúmenes y de los medios estructurales, proponiéndose reconsiderar el problema en la primera oportunidad que tuviera. Esta oportunidad surgió en 1959 con el proyecto para la iglesia de Cuenca, donde se produjo el giro metodológico que en adelante definiría su producción.

Las múltiples experiencias de su primera época tenderán a concentrarse de manera eficaz en un registro semántico cada vez más limitado. Fisac elegirá un material —el hormigón—, una textura y una técnica constructiva —la seriación—, pero no se planteará el abandono de la voluntad expresiva, sino que actuará justo al revés. Lentamente comenzara la cristalización de una sensibilidad extraña, cuyos ademanes densos y opacos sofocarán la posibilidad de malabarismos líricos. Fisac avanza en su trayectoria como un tanque, despojado de gracia, pero absorto en exigencias de rigor y realismo. Cada vez eran menos las ideas pero, simultáneamente, las adoptadas adquirían una mayor claridad y una voluntad más certera. Sus proyectos giran incansables en torno a dos o tres parámetros lingüísticos, muy simples pero terriblemente eficaces: el hormigón es blando —dirá— y el ladrillo duro[18].

Para Fisac, el hormigón armado presentaba muchas más posibilidades que el acero laminado, pero también una mayor complejidad técnica. La sinceridad que supone plantearse la resolución de la terna estructura/cerramiento/decoro con un solo gesto, refleja una actitud radicalmente moderna, no tanto estilística como ética. Sus presupuestos de trabajo con el hormigón fueron tres: el hormigón era un material pastoso que se echaba en moldes, por lo que su proceso de fabricación no predeterminaba ninguna forma concreta; la prefabricación obviaba el uso de secciones rectangulares y encofrados de madera posibilitando cualquier otro molde, cuya cantidad y facilidad de cálculo compensaba su sobreprecio; además, el hormigón pretensado era el único material de carácter pétreo que trabajaba correctamente

[18] Cf. ibídem, 81

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

en estructuras adinteladas, un sueño que habían perseguido los constructores de todos los tiempos. Así, de la conjunción de forma funcional, tratamiento técnico y optimización de las secciones de trabajo aparecieron los «huesos», diseñados por primera vez en 1960 para el Centro de Estudios Hidrográficos.

A partir de 1969 Fisac se empezó a preocupar por el tratamiento superficial del hormigón. Ajeno desde siempre a la ornamentación —que denominaba «complejidad añadida» frente a la «complejidad conflictiva» de la construcción[19]—, ese aspecto tendría que derivarse del mismo proceso constructivo, si no se quería incurrir en «delito». Buscando la cualidad que se podría distinguir como exclusiva y característica del hormigón, la encontró en su estado pastoso. Si de alguna manera —pensaba— se pudiera conseguir un tipo de encofrado que dejara constancia de que aquella masa había sido blanda, eso daría —sin duda— una expresividad propia del hormigón[20].

Experimentó con encofrados flexibles, comprobando que el hormigón presentaba una brillantez y una coloración mucho más clara de lo normal. Este sistema de trabajo lo puso en práctica por primera vez en el Centro de Rehabilitación para la MUPAG (Madrid, 1969), aunque siguió probando soluciones en su propio Estudio en el Cerro del Aire (Madrid, 1971), en el hotel Tres Islas (Fuerteventura, 1972) o en la casa Zurita en La Moraleja (Madrid, 1973).

Desde principios de los setenta Fisac comenzó a situarse al margen del mundo cultural. No le interesaban las posiciones desde donde se producía un debate con el que no tenía nada que ver. Se labró así su fama de excéntrico, ya que como él mismo decía, «uno debe seguir su camino y ver pasar los trenes»[21].

Los encargos comenzaron a descender de manera significativa, de tal modo que en 1977 decidió cerrar el estudio y dedicarse a escribir y a pintar. Tres iglesias —Nuestra Señora de Altamira (Madrid, 1983), Pumarejo de Tera (Zamora, 1984) y Torre Guil (Murcia, 1991)—, el edificio de oficinas para la Caja de Ahorros del Mediterráneo (San Juan, Alicante, 1988) y la no realizada Embajada de España en Australia (Camberra, 1987), fueron los proyectos más significativos de su última etapa.

---

[19] Cf. Arques Soler, F., «Miguel Fisac», 30
[20] Cf. Gaenssler, M. (dir.), «Miguel Fisac. Arquitecto», 22
[21] Ibídem, 5

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

1.3 CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE SU ARQUITECTURA

Desde un punto de vista operativo, se puede decir que Miguel Fisac fue el arquitecto más importante de la primera generación de posguerra española[22]. Fisac participará más o menos conscientemente en la síntesis entre forma, expresión y significado propuesta por este grupo, siempre matizada por un ascetismo formal explícito.

Sus obras no pueden adscribirse a ningún código más que al suyo propio. Sin embargo, a pesar de su singularidad, es posible constatar la doble proyección de cada proyecto como respuesta a un programa y como referencia a otras obras, ya que parafraseando a Rafael Moneo, Fisac no haría edificios, sino colecciones de edificios: «Todo el proceso es, en el fondo, una sola obra, un mismo desarrollo metodológico, ilustrado en cada situación particular con una decantación, un ejemplo específico, pero nada más..., surge la línea creadora por encima de los momentos concretos, una línea, una forma de pensar, siempre la misma, siempre en torno a idénticas premisas, un mismo proceso demostrativo, pedagógico, sucesivamente cristalizado en una vasta cadena de realidades, un proceso demostrativo, integral, sobrevolando todo caso particular, toda eventualidad concreta...»[23] Los ejercicios de estas series recogen como punto de partida aspectos parciales de obras anteriores, asegurando una continuidad proyectual que se refleja tanto en los aspectos técnicos como en los espaciales, de tal manera que la culminación de cada una de ellas suele coincidir con un giro brusco en su trayectoria. Existen series materiales —el ladrillo, el hormigón como cubierta y el hormigón como textura— y series programáticas o espaciales —los institutos laborales, los laboratorios o las iglesias—, entre las que existe un cierto entrelazamiento. Sin lugar a dudas, podemos afirmar que la «serie» más importante en la obra de Miguel Fisac —que en realidad serían dos o incluso tres— es la religiosa.

1.3.1 Noción de arquitectura, brutalismo, excentricidad

Como ocurrió con el resto de los componentes de las primeras generaciones de posguerra, el bagaje teórico de Miguel Fisac fue en buena medida intuitivo y heterogéneo, pues la ruptura de la tradición académica impidió fundamentar sólidamente la nueva arquitectura

[22] Las notas identificativas de este grupo fueron el abandono de las simplificaciones del racionalismo, el interés por las formas vernáculas de la arquitectura popular y la asimilación de los componentes poéticos: de lo intuitivo, lo ambiguo, de la contradicción y —en sus últimos estadios— de lo irracional; en definitiva, el «redescubrimiento» del hombre en toda su complejidad.

[23] Fullaondo Errazu, J.D./Muñoz Jiménez, M.T., «Y Orfeo desciende», 86-87

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

que se deseaba hacer. Pero serán, precisamente, estos arquitectos los que aportarán el material construido necesario para comenzar una nueva tradición moderna.

Frente a esta situación, las inquietudes intelectuales de Fisac le llevarán a establecer una suerte de código ético en el que cimentar su producción. En primer lugar, extrajo del filósofo Peter Wus la convicción de que el hombre era «un ser en incertidumbre y riesgo», sin ecología propia y en medio de una naturaleza hostil; y que por esa precaria situación necesitaba una piel artificial (el traje) y un espacio humanamente vivible (la arquitectura). «Y que esa arquitectura, que se puede definir —o al menos así la defino— como 'un trozo de aire humanizado', ha de reunir las condiciones físicas y espirituales capaces para que se puedan realizar en ella las diferentes funciones de vivir y convivir»[24].

Para Fisac, la esencia de la arquitectura se encontraba en su dimensión espacial. Una cita inexacta de Lao-Tse en un libro sobre Wright le puso en la pista del concepto que buscaba: «Cuatro paredes y un techo no son arquitectura, sino el aire que queda dentro»[25]. Así, buscará en la historia de la arquitectura aquellos edificios de «bella y rotunda espacialidad» que pudieran considerarse paradigmáticos, encontrándose con la arquitectura popular de todas las latitudes —sobre todo la casa japonesa—, la arquitectura hispanoárabe —la Mezquita de Córdoba y la Alhambra de Granada—, o la Basílica de Santa Sofía, como edificio insuperable. Pero para él, la arquitectura tiene su razón de ser en el programa, que incluso podía llegar a originar nuevas experiencias plásticas[26]. Por eso se puede decir que si Fisac obtuvo formas nuevas, siempre fue trabajando desde los procesos constructivos, sin recurrir a metodologías ni a referentes formales ajenos a la propia disciplina.

También participó de la aspiración a la sinceridad constructiva, a hacer explícita la construcción, a manifestar el comportamiento tensional de los distintos materiales, sus texturas verdaderas; por eso, su plástica arquitectónica siempre fue una «plástica de consecuencias». La arquitectura aparecerá así como la respuesta a una necesidad del hombre desde la com-

[24] Ibídem, 11

[25] Cf. Fisac Serna, M., voz «Arquitectura I. Concepto», en Varios, «Gran Enciclopedia Rialp» (t. III), Madrid, 1975, 36-39

[26] Fisac llegará a aplicar éste principio funcionalista hasta el absurdo, como ocurrió con el edificio de oficinas de la Caja de Ahorros del Mediterráneo (San Juan, Alicante, 1988), o antes con los laboratorios Jorba (Madrid, 1965/68-99): «Yo he hecho una frivolidad, porque el programa exigía una frivolidad (…): una torre anuncio» (cf. Castro, C., «Los arquitectos critican sus propias obras. Miguel Fisac», A, 151 (1971), 48).

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

prensión contextualizada de la belleza. Fisac, en definitiva, entenderá la arquitectura como servicio.

En su pensamiento se encuentran tres ideas clave: la oposición al urbanismo del Movimiento Moderno, el recurso a la prefabricación y la industrialización como la manera más coherente de construir, y la justificación de un método de proyectar muy particular y un tanto primitivo[27]. Ese arcaísmo, que va a estar presente en casi todos los arquitectos de esta época, se simultaneará con una voluntad simbólica más o menos surrealista derivada de las particulares circunstancias sociopolíticas del momento y del propio temperamento español, dando lugar a una extraña síntesis entre racionalismo en el método y expresionismo en la actitud psicológica. En Fisac, lo arcaico derivará hacia lo que posteriormente se conoció como brutalismo. Él mismo lo reconocía: «Tiendo un poco al brutalismo y no me desagrada. No soy un exquisito como puede ser Alejandro de la Sota. Yo soy un poco más duro, y además me gusta tratar los materiales con cierta brutalidad»[28].

En efecto, la arquitectura de Fisac requiere escala, generalidad y anonimato en los programas; cuando estas condiciones no se dan, el arquitecto se encuentra perdido, sin recursos y su obra desfallece. La lección de Fisac está precisamente en los momentos donde su obra, seca y romántica, aplica con tenacidad su moral arquitectónica preñada de una poética que omite cualquier residuo sensual, consiguiendo sublimarse entre la violencia de sus series. Seriación, ascetismo expresivo, organización, industria, declinación de la posibilidad de una trayectoria exclusivamente lírica, suplen con creces su falta de destreza gráfica, de profundidad conceptual, de capacidad de sugestión y de encanto personal.

Por otra parte, la aproximación de Fisac al mundo de la industria no fue simbólica, analógica, metafórica o evocadora; así, en vez de profetizar sobre la industrialización, creó una nueva industria[29]. Finalmente, la construcción adintelada supone para él un punto de partida previo, una característica ineludible de toda verdadera arquitectura. Si el plano horizontal —

[27] Cf. Arques Soler, F., «Miguel Fisac», 26. «Si realmente algo arcaico, algo torpe, algo elemental y primario, algo aún desmadejado en su violencia hay en el testimonio último de Fisac, creo que obedece en cierta forma a la forzosa y afortunada instalación dentro de una corriente correspondiente a un movimiento iniciador» (cf. Fullaondo Errazu, J.D./Muñoz Jiménez, M.T., «Y Orfeo desciende», 87-88).

[28] Thorne, M., «Miguel Fisac», Q, 157 (1983), 101

[29] Hay que decir que, salvo su proyecto de viviendas prefabricadas (1969) en las que utilizó los «huesos» para todo —forjados, escaleras, cubiertas, etc.— no hay otro proyecto que esté resuelto totalmente de manera prefabricada, incorporando todas sus patentes.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

argumentará— es el más adecuado para el desarrollo de la vida humana, el método de construcción más lógico, obviamente será el adintelado[30].

1.3.2 Metodología

Los escritos de Fisac inciden mucho en los aspectos metodológicos de la disciplina. Se preguntará, por ejemplo, acerca de los condicionantes que determinan la forma arquitectónica: la técnica, el programa, las necesidades psicológicas o la sensibilidad del artista.

Su itinerario mental al ejecutar un proyecto, mantenido con bastante rigidez durante años, ha consistido en la respuesta sucesiva y ordenada a cuatro preguntas: para que, dónde, cómo, y un «no sé qué». En primer lugar, se trata de estudiar de la forma más completa posible todo lo que se relaciona con el proyecto, y que contestaría a la pregunta «¿para qué?». Una vez conocidos los espacios que exige el programa, éste se sintetiza gráficamente en organigramas y cuadros sinópticos. En segundo lugar, esta información se complementa con la pregunta «¿dónde?»; y se analizan las circunstancias geográficas, históricas, artísticas o de cualquier otra clase que han de formar parte del entorno del edificio. Tercero. Cuando se dispone de toda la información necesaria, comienza la reflexión sobre el «cómo»: ¿de qué modo se puede materializar arquitectónicamente este proyecto, tanto tecnológica como formalmente? Se tantean varias soluciones, se analizan y se elige la que más conviene[31]. Queda, por último, la necesidad de «agregar» a la solución que parezca más acertada un cierto toque poético —el «no sé qué»— que haga de aquello que solamente es una construcción técnicamente correcta, una obra de arte. Este «no se qué» es una realidad menos tangible, más difícil de aprehender, con una gran carga inconsciente muchas veces identificada con la plástica o con la expresión. Y advertía: «La falta de concreción intelectual que analizó Feijóo en un estudio sobre el 'no sé qué' [en la poesía de San Juan de la Cruz], sitúa a este factor en los márgenes de lo irreal y en las peligrosas orillas del camelo»[32].

Pero esto no era todo; para que el sistema proyectual funcionase hacía falta una «ortogénesis»[33], es decir, un esfuerzo por mantener el orden estricto en la formulación de estas preguntas, ya que en caso contrario se corría el riesgo de que la arquitectura adoleciera

---

[30] La cúpula y la bóveda sólo serían respuestas ingeniosas a requerimientos programáticos para los que no se dispone de un tecnología suficiente.

[31] «Tengo el convencimiento —y así lo digo a mis clientes— que la solución catorce es mejor que la trece» (cf. Arques Soler, F., «Miguel Fisac», 38).

[32] Cf. Gaenssler, M. (dir.), «Miguel Fisac. Arquitecto», 28

[33] Ibídem, 31

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

de diversas malformaciones genéticas: ingenieriles, formalistas, etc. Así se conseguiría esa arquitectura equilibrada, útil y bella que tendría al hombre como último fin.

1.4 OBRA ESENCIAL

La trayectoria de Miguel Fisac puede condensarse en las siguientes obras:

Edificios para el CSIC: Capilla del Espíritu Santo, Institutos de Edafología y Nacional de Óptica «Daza de Valdés», Madrid 1942/48
Centro de Investigaciones Biológicas «Cajal y Ferrán», Madrid 1951
Instituto Laboral, Daimiel (Ciudad Real) 1951/53
Colegio Apostólico de los PP. Dominicos, Arcas Reales (Valladolid) 1952/54
Centro de Formación del Profesorado de Enseñanza Media y Profesional, Madrid 1953/55
Teologado de San Pedro Mártir, Alcobendas (Madrid) 1955/60
Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Coronación, Vitoria (Álava) 1957/60
Iglesia parroquial de San Esteban Protomártir, Cuenca. Concurso 1959
Laboratorios farmacéuticos Made, Madrid 1959/62
Centro de Estudios Hidrográficos, Madrid 1960
Vivienda en Somosaguas, Madrid 1963
Complejo parroquial de Santa Ana, Moratalaz (Madrid) 1965/66
Laboratorios Jorba, Madrid 1965/68
Bodegas Garvey, Jerez de la Frontera (Cádiz) 1966
Edificio IBM, Madrid 1967
Complejo parroquial, Santa Cruz de Oleiros (A Coruña) 1967/69
Vivienda en La Moraleja, Madrid 1973

2. LA ARQUITECTURA RELIGIOSA COMO PRAXIS

Ya hemos dicho que gran parte del prestigio que alcanzó Fisac en España durante las décadas de los cincuenta y los sesenta provino de la popularidad de su producción eclesial, «un tema endiablado»[34] en el que llegó a convertirse en un experto; hasta el punto esto fue así

[34] Cf. Fullaondo Errazu, J.D./Muñoz Jiménez, M.T., «Y Orfeo desciende», 198

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

que puede afirmarse que la construcción de iglesias fue el eje alrededor del cual giró toda la arquitectura de Miguel Fisac[35].

Su obra religiosa está fundamentada en el profundo conocimiento del hecho litúrgico, de la psicología de la percepción y de los propios medios que posee la arquitectura para formalizarse.

Fisac comenzó su andadura construyendo en Madrid la capilla del Espíritu Santo (1942), en lo que podríamos considerar la prehistoria de nuestra investigación. A partir de ese momento sus intereses se fueron polarizando hacia la definición funcional del lugar del sacrificio; en este sentido, la iglesia de Arcas Reales, el Teologado de Alcobendas, la iglesia de la Coronación en Vitoria o el centro parroquial de Santa Ana en Moratalaz —verdaderos hitos en la historia de la arquitectura española contemporánea—, no serán otra cosa que sucesivos estadios de ese proceso.

La producción religiosa de Miguel Fisac es muy abundante —unos cincuenta ejercicios, entre obras y proyectos—, y abarca desde edificios de nueva planta hasta rehabilitaciones e intervenciones dentro de conjuntos edificados más amplios, como residencias de estudiantes o conventos. Ya en 1961 Luis Moya afirmaba de ella que, «de tan ordenada, es como una tradición puesta a escala personal, siempre [girando] alrededor del 'género místico'»[36]. Su prestigio como arquitecto especializado en temas religiosos fue creciendo desde sus primeros años de ejercicio profesional, extendiéndose más allá de los Pirineos[37]; en 1953 será nombrado supervisor para la restauración del Santo Sepulcro en Jerusalén, y al año siguiente recibirá la Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Arte Sacro celebrada en Viena, por su capilla del Colegio Apostólico en Arcas Reales.

---

[35] Como textos generales que reflejen la obra y el pensamiento de Fisac sobre arquitectura religiosa pueden señalarse: Fisac Serna, M., «Algunas consideraciones sobre el espacio arquitectónico sagrado», Atlántida, 29/30 (1967), 527-530; Idem, «Notas sobre mi arquitectura religiosa», HA, 57 (1965), 46-48; Idem, «Problemas de la Arquitectura Religiosa actual», A, 4 (1959), 3-8; Idem, «Mi arquitectura religiosa», Conferencia pronunciada en la ETSA de A Coruña el 13/01/96 y transcrita por Esteban Fernández Cobián (inédita); Flores López, C., «La Arquitectura religiosa de Fisac», HA, 28 (1960), 32-33; González Amézqueta, A., «Las iglesias de Fisac», HA, 57 (1965), 49-53; Javierre, J.M., «Las imágenes en el templo (II)», Ara, 10 (1966), 27-37; Morales, F., «Arquitectura religiosa de Miguel Fisac», Librería Europa, Madrid, 1960; Varios, «¿Qué orientación debe darse al arte sacro actual?», en: Ferrando Roig, J. (dir.), «Arte Sacro. Anuario 1957», Ayma, Barcelona, 1957, 62-74 (también publicado con el mismo título en: Rna, 189 (1957), 21-33); Vellés Montoya, J./Velasco López, J.C., «Miguel Fisac y la arquitectura religiosa», Promoción, Número experimental (1966), 6-8; Plazaola Artola, J., «Miguel Fisac. El afán de crear», Ars Sacra, 2 (1997), 5-18

[36] «Iglesia parroquial de San Esteban», A, 25 (1961), 21-22

[37] Cf. Varios, «Una capilla en el Camino de Santiago», Rna, 161 (1955), 12

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

A pesar de que actuó como ponente en numerosos actos[38], Miguel Fisac no era un teórico en este campo; él lo sabía y lo asumía, incluso con cierto orgullo: «Mis aportaciones personales sobre la arquitectura religiosa actual no son consecuencia de la especulación, ni de la erudición ni del estudio. Utilizando un símil muy español podría decir que mi visión de este tema es la del hombre que está en el ruedo; no del que ve los toros desde la barrera»[39]. Por eso, se puede decir que estuvo aprendiendo a hacer iglesias durante toda su vida.

Se ha llegado a afirmar que la mayor aportación de Fisac a la arquitectura española contemporánea fue la transformación que produjo en el edificio eclesial, adelantándose a muchas de las proposiciones sistematizadas luego a partir del Concilio Vaticano II; esto es especialmente notorio en lo que se refiere a la sobriedad y el énfasis poético en las formas, la simplificación del ritual religioso o la mejora de la comunicación entre los fieles y el oficiante. Trabajando con la luz, Fisac reinterpretó el espacio dinámico, haciendo evolucionar las antiguas tipologías tradicionales[40].

2.1 Definiciones

La definición de lo que es una iglesia católica no supone en Fisac más que una ligera precisión en su noción general de arquitectura: el calificativo «sagrado». Así, el templo no será otra cosa que «un trozo de aire sagrado»[41]. Pero es, precisamente, en el entendimiento de este adjetivo donde se encuentran las claves que desvelan el trayecto seguido por su arquitectura religiosa. Su definición más repetida del concepto de iglesia es: «Un trozo de aire sagrado, un trozo de aire en donde el hombre se incline —por el ambiente material, sensorial que le rodea— a ponerse en contacto con lo sobrenatural»[42]. Para Fisac, la sacralidad de la iglesia no parece residir en ninguna cualidad intrínseca al objeto; ni a su consagración a la divinidad, ni en su separación del resto de las cosas, ni siquiera al hecho de servir de receptáculo a diversas actividades litúrgicas, sino que la sacralidad de la iglesia se equipara a las impresiones subjetivas que provoca en el espectador. Se podría argumentar que, en realidad,

---

[38] Por ejemplo, en el «Seminario de estudios sobre edificios religiosos» (cf. Ara, 3 (1965), VII). Es posible que este seminario sea el mismo que el encuentro comentado en: Fisac Serna, M., «Problemas de la Arquitectura Religiosa actual», A, 4 (1959), 3-8

[39] Ibídem, 4. Es más, casi le molestaban las opiniones que no provenían de la práctica diaria del oficio: «La ingeniosa intervención erudita de algún académico nos resultaba exterior, y lejana del momento y del problema» (Loc. cit.)

[40] Cf. Urrutia Núñez, A., «Arquitectura española. Siglo XX», 417

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

esas sensaciones proceden de la concreta materialidad del templo, consecuencia de la adecuación constructiva —texturas, proporciones, claridades— que la unción de la casa de Dios requiere. Y, efectivamente, esto es cierto; pero la elipsis que se produce en el discurso del arquitecto, a fuerza de repetirse, provocará de modo casi inconsciente un deslizamiento de conceptos que determinará el camino seguido por la mayor parte de su obra religiosa.

Por otra parte, es claro que, como arquitecto, Fisac se preocupa por el espacio y por su materialización. Ya hemos visto cómo el programa —el «para qué» de la liturgia y sus múltiples aplicaciones espaciales— ocupaba el primer lugar en el proceso de gestación del proyecto. Si para entender a cualquier arquitecto hay que situarlo en su contexto, en su caso este criterio elemental se vuelve condición indispensable. Existen arquitectos idealistas —acabamos de ver a Luis Moya—, que persiguen la perfección arquetípica casi sin atender a su entorno vital. Con Fisac ocurre al contrario: en su trayectoria el contexto manda completamente. Las peculiares circunstancias históricas del país, el cambio en las directrices metodológicas de la disciplina, la evolución y violenta ruptura de la praxis litúrgica —algo que sucedió con una brusquedad inédita en la Historia[43]—, y, en fin, las vicisitudes personales que le tocó asumir, conforman un referente que hemos intentado condensar en el epígrafe anterior. Ahora nos queremos referir someramente a los datos con los que Fisac trabajaba al empezar a construir iglesias, o al menos los que él detectaba.

Al acabar la carrera, Fisac se encuentra con una arquitectura religiosa en la que prima la fastuosidad y donde la forma del espacio es independiente de lo que ocurre dentro. Una arquitectura cuyo destino trascendente obligaba a anteponer los aspectos relativos al decoro —sensación de atemporalidad, de extrañamiento, cambios bruscos de escala, etc.— a los problemas técnicos, o bien a establecer la resolución de estos problemas como excusa para la exhibición del hecho estructural. Desde el principio su postura va a estar marcada por cuatro actitudes, no siempre lineales en su ejecución posterior: el replanteamiento desde cero del problema, el entendimiento del funcionalismo como adecuación a la liturgia, la prioridad del hecho espacial frente al hecho estructural, y una visión muy particular de la iconografía, que le llevará a la integración del resto de las artes en la arquitectura.

---

[41] Fisac Serna, M., «Problemas de la Arquitectura Religiosa actual», A, 4 (1959), 4
[42] Loc. cit.
[43] Vid. cap. 3

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

2.2 EMPEZANDO DE CERO: LA CONSECUCIÓN DEL «SACRUM»

Explicaba Miguel Fisac: «Al enfrentarse con un programa de esta naturaleza, del que se tienen magnificas realizaciones a través de muchos siglos cabe la posición excesivamente respetuosa —y en el fondo cómoda— de considerar que es tema al que ya no se puede aportar nada y decidirse por una de aquellas soluciones anteriores que fueron magnificas porque respondían a una verdad de su tiempo, pero que al plagiarias hoy se transforman, irremediablemente, en un pastiche. Cabe una posición rebelde despreciando toda enseñanza anterior y estudiando el programa, no con absoluta independencia, sino pretendiendo desconocer lo anterior. Esta posición, también insincera, no puede producir buenos frutos. Hay otra solución, quizá menos brillante, pero más honrada, a mi manera de ver, que no es ni dejarse llevar por lo anterior, ni desafiarlo. Estudiar el problema desde su esencia, comprobar lo que de vigente tienen en nuestros días las soluciones anteriores, o lo que es preciso reformar o crear auténticamente nuevo»[44].

Esta actitud es la que siempre pretenderá seguir. Remitiéndose a la Historia, no acudirá en busca de referencias formales, sino de conceptos. Así, aprovechará la sinceridad, el tosco tecnicismo y la autenticidad despojada de la arquitectura paleocristiana, pero también se asombrará de la humildad del hombre ante el misterio de lo sobrenatural que se manifestaba en los templos sintoístas. Fisac quería conseguir una arquitectura clásica en el sentido hegeliano del término, es decir, que poseyera el equilibrio entre idea y forma. Además, añadirá su posición personal ante el hecho religioso, traduciendo aquella actitud de incertidumbre y riesgo a la que ya hemos aludido y transformándola ahora en humildad, sinceridad y entusiasmo.

En todas las culturas, el espacio sagrado ha tenido una dimensión mayor que la que estrictamente necesitaba el hombre. Más allá de las particularidades espaciales y litúrgicas, existe un elemento que se mantiene constante a través de los distintos esquemas morfológicos de las iglesias de Fisac: el concepto de templo. Detrás de la prioridad otorgada al espacio interno y de algunos elementos formales orientados a suprimir cualquier comunicación entre el interior y el exterior, late la aspiración más o menos consciente de conseguir el espacio claramente diferenciado, que —como ya hemos visto en el Capítulo 2— constituye el con-

[44] Fisac Serna, M., «Teologado de San Pedro Mártir de los PP. Dominicos en Madrid», A, 17 (1960), 9-10

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

cepto clásico de templo: un lugar constituido en símbolo del cosmos que se aísla —«sacrum»— de una naturaleza entendida como caótica.

Considerando que la función esencial del templo es precisamente la creación del «sacrum», se puede valorar la auténtica funcionalidad del mismo en cuanto respuesta a dicha necesidad. Así, si cogemos tres iglesias de Miguel Fisac —Alcobendas, Vitoria y Santa Ana de Moratalaz, por ejemplo— encontramos en ellas cualidades comunes que definen ese lugar del «sacrum»: paredes sin vanos, desnudas, donde el cerramiento es a la vez la única estructura del edificio y el motivo básico que cualifica el espacio[45]. En ausencia de referencias topográficas, en sus iglesias la luz se constituye como único elemento ordenador del recinto sagrado; una luz que jerarquiza los espacios y contribuye al simbolismo general del templo. Pero para que la luz ordene debe proceder de fuentes indirectas, que no sugieran continuidad con el exterior; así, los focos de luz difusa, intensa sobre el lugar del sacrificio, aíslan cada vez más de la realidad externa y aportan el máximo sentido al templo; además, la dureza de los muros y materiales les confieren un cierto tono bélico o de retorno a la arquitectura catacumbal.

Fisac defendía que la cualidad sacra de un templo no había de ser solo comprensible intelectualmente, sino también a través de los sentidos, y que la técnica que construía los templos no tenía por qué diferir de la de cualquier otro edificio contemporáneo. Esto justificaría la inclusión de unos «elementos de trascendencia», que hicieran del espacio interno un espacio místico, reflejo de la actitud del creyente ante los misterios de la religión: «El problema de la arquitectura religiosa consiste en crear un recinto apto para la asistencia de los fieles a la misa y a las demás prácticas litúrgicas; pero además, que esos fieles se vean envueltos en un ambiente místico (…) en un torbellino que les arrastre, que les eleve (…) que les conmueva»[46]. Se trataría de que «aquel espacio arquitectónico que va a destinarse al culto sagrado tenga 'un no se qué' transcendente que produzca en los fieles el efecto sensorial de lo Otro, de lo que está fuera de ellos»[47].

---

[45] El polo opuesto estaría representado por la capilla del politécnico de Otaniemi (Finlandia) de Kaija y Heiki Siren (Vid. cap. 15), donde debido a la transparencia del cerramiento, el espacio se diluye en el mundo externo, insertándolo en el bosque contiguo en una suerte de panteísmo.

[46] Fisac Serna, M., «Buscando un nuevo Arte Sacro», Trahe Nos, 12 (1957); citado en: Morales Saro, M.C., «La arquitectura de Miguel Fisac», 50

[47] Idem, «Algunas consideraciones sobre el espacio arquitectónico sagrado», Atlántida, 29/30 (1967), 528

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Para Fisac, la arquitectura religiosa de todas las épocas había tenido tres características ineludibles: sacralidad, adecuación y actualidad[48]. En su artículo «Algunas consideraciones sobre el espacio arquitectónico sagrado»[49] se preguntaba por las características del espacio sacro contemporáneo. Y no contestaba. Lo único que daba por seguro es que el espacio sagrado debería posibilitar el encuentro con «lo otro».

Fisac sabía que, con el fin de facilitar el acceso a lo sobrenatural, los arquitectos antiguos recurrieron a lo artificioso —espacio, estructuras, iluminación— para distanciarse de un mundo casi sin descubrir, dominado por la naturaleza; sabía que a medida que la humanidad fue avanzando en sus conocimientos científicos, su capacidad de asombro había disminuido, mientras crecía su escepticismo ante todo lo que no se pudiese comprobar de manera empírica; también sabía que, en los umbrales del siglo XX, las nuevas orientaciones de la ciencia relativista socavaron las certezas de una racionalidad que se creía indestructible, abriendo de nuevo las puertas del misterio; y, finalmente, sabía que la sociedad de su tiempo era, en muchos aspectos, inversa a la antigua, en el sentido de que lo artificial y lo espectacular se habían convertido en fenómenos corrientes y saturadores.

Por eso Fisac se preguntaba cuál era el signo que el arquitecto debería utilizar para sugerir «lo otro», el signo que contuviese el mensaje de trascendencia y de religiosidad que hiciera vibrar al hombre: «No lo sabemos. Si acaso sabemos lo que no ha de ser: ni mágico, ni sorprendente, ni escenográfico, ni lujoso...» Y proseguía —y esto era lo fundamental—: «De momento, creo que hay que tener la humildad de esperar, limpiando de escenografía y teatralidad, de artificialidad y fingimientos, el espacio que queremos que sea sagrado, trabajando con humilde sencillez al servicio de la más estricta necesidad litúrgica, sin buscar sorpresas estructurales, sin rebuscar calidades y texturas superficiales, sin recurrir a técnicas audiovisuales electrónicas innecesarias. Solamente con la verdad: el espacio justo para cobijar la iglesia, resuelto con la técnica más eficaz y con los materiales más económicos: hierro, cemento, ladrillos, piedra, madera... y amor»[50]. Y decimos que esto era lo primordial porque su trayectoria quiso responder a este patrón. Y por eso nosotros la hemos titulado: «Miguel Fisac, la arquitectura religiosa como praxis».

---

[48] Cf. ídem, «Problemas de la Arquitectura Religiosa actual», A, 4 (1959), 4; Morales, F., «Arquitectura religiosa de Miguel Fisac», 10

[49] Atlántida, 29/30 (1967), 527-530

[50] Ibídem, 530

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Además, con el tiempo fue convenciéndose de que, para el hombre del siglo XX, lo sagrado había dejado de identificarse con lo fantástico. Y así, tras los «excesos ilusionísticos» de su primera época (que él no consideraba como tales, sino como simples «ayudas»), comenzó a postular la creación de espacios vacíos y silenciosos, espacios densos de intenciones en donde era posible mantener un sencillo diálogo con el Creador desde el fondo de la propia conciencia; y recintos que no sólo ayudasen a los hombres a acercarse a Dios, sino que facilitasen la asistencia comunitaria al sacrificio de la Eucaristía.

2.3 FUNCIONALISMO LITÚRGICO

Desde un punto de vista semántico, la justificación de la trascendencia del espacio sagrado la realizó a través de su oposición al academicismo, y de la crítica —un tanto ingenua, como ya hemos anotado— del racionalismo. Fisac entendía que el racionalismo no se había planteado ningún carácter especial para el templo, y se había limitado a aplicar unas formas generales en las que solamente se buscaba la expresión de una bella formulación matemática, dando lugar a los popularmente llamados «templos-cine» o «templos-garaje». Consideraba aquellos espacios fríos y abstractos como deshumanizados, y propugnaba la sustitución del universo euclidiano, cerrado y perfecto, por una ciencia transcendida que escapase a la racionalización total. Era necesario conseguir un espacio «mucho menos racional, mucho menos inteligible y mucho más cargado de trascendencia, de misterio y de sacralidad que el universo que pensaban habían casi terminado de descubrir los racionalistas»[51]. Por eso la consecuencia inmediata consistió en introducir en el proyecto el factor psicológico, no susceptible de encerrarse en los rígidos esquemas anteriores. Pero Fisac quiso también separarse de la tendencia opuesta en la que todo el esfuerzo iba dirigido a lograr un clímax «espiritual», relegando unos factores materiales que tenían gran importancia en cualquier tipo de arquitectura.

En este contexto, Fisac propugnaba una línea a seguir en las nuevas construcciones de iglesias. Además de hacer hincapié en la afirmación de los valores trascendentes y en la negación del racionalismo, animaba a que la arquitectura se manifestase como cristiana y actual, y que el templo no solo sirviese para el culto sino que también reflejase unas directrices religiosas y litúrgicas determinadas. El elemento que había de determinar el aspecto de las igle-

[51] Ibídem, 529

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

sias sería la propia celebración litúrgica, por lo que el presbiterio se habría de resaltar como lugar de mayor rango dentro del espacio interno del edificio. Esa prioridad también debería reflejarse en la planta; por ello, en los primeros momentos descartó tanto la planta circular como la elíptica, adoptando una simetría que privilegiaba el eje longitudinal.

Estos presupuestos tuvieron como consecuencia una extraordinaria cualificación del espacio interno en detrimento del aspecto externo. Hay que entender que Fisac se enfrentaba a la vez con dos elementos antagónicos: el academicismo formalista y un racionalismo entendido como estilo. Por eso se opuso a ellos con un funcionalismo radical que nosotros leemos como ingenuo, propio de un momento auroral. Pero Fisac, que poseía la radicalidad del converso, era tajante en sus principios, afirmando que el único camino para la nueva arquitectura religiosa consistía en una completa sumisión a la liturgia[52]. Por ejemplo; estará totalmente en contra del cambio de uso que históricamente se ha producido entre templos de distintas religiones, ya que no acertaba a comprender cómo un espacio podía ser simplemente un contenedor. Explica cómo las mezquitas, en su unidireccionalidad, estaban pensadas para la oración individual (como los oratorios), mientras que las iglesias, en cambio, respondían a la necesidad de la oración comunitaria[53]. Así, la conocida máxima «la forma sigue a la función» será aplicada por él casi al pie de la letra en la interpretación cromática de los distintos espacios o en la forma de colocar a la gente, creando «estuches» o «trajes a la medida»[54] perfectamente reconocibles como tales; y sobre todo, en su teoría sobre el dinamismo espacial.

2.4 EL DINAMISMO ESPACIAL

Esta teoría Fisac la enunciaba así: «Una iglesia católica creo que no es sólo un trozo de aire sagrado. Es un trozo de aire sagrado en movimiento. Es un recinto dinámico, con un

---

[52] Fisac parece en este punto casi un componente más de la «Neue Sachlichkeit».

[53] Las variantes formales que propondrá se apoyaban en una sólida formación teológica. Dos detalles pueden ser significativos a este respecto: uno es el hecho de que en su discurso distinga funcionalmente los espacios que acogen los «sacramentos de vivos» —Confirmación, Eucaristía, Orden Sacerdotal y Matrimonio— de los «sacramentos de muertos» —Bautismo, Penitencia y Unción de los Enfermos—; el otro es que antes del Concilio Vaticano II, Fisac se refiera al público de sus iglesias con el nombre de «asistentes», para después pasar a hablar de «participantes», en clara sintonía con las directrices eclesiales (cf. Plazaola Artola, J., «Miguel Fisac. El afán de crear», Ars Sacra, 2 (1997), 8).

[54] Cf. Fisac Serna, M., «Mi arquitectura religiosa», Conferencia, 8-9

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

dinamismo que es consecuencia de la realidad viva del Sacrificio del Altar, de la incorporación de los fieles al sacrificio, de la Comunión de los Santos, de la presencia real de Jesús en la Eucaristía»[55]. El dinamismo era el movimiento casi material del ambiente, del aire, hacia el altar. «En mi concepción de una iglesia católica considero que no sólo se le presenta al arquitecto el problema de crear un recinto sagrado, un trozo de aire en que los fieles se sientan atraídos a la oración, sino que además es necesaria la creación de un cierto dinamismo hacia un punto: el altar, ya que la oración de un católico es una oración no individual e independiente, sino colectiva, de comunión. Comunión que exige dirigir la atención hacia un punto singular en que se celebra el Santo Sacrificio de la Misa o en el que está el Santísimo Sacramento en la Eucaristía. Esta doble disposición, sagrada y dinámica hacia un punto, yo estimo que exige del arquitecto no una escenografía (…) sino sencillamente una ayuda, una disposición morfológica o de luz y color que ayude a ese dinamismo»[56]. Esquemáticamente hablando (el antiacademicismo de Fisac siempre se disculpa por lo gráfico de sus imágenes), en un templo preconciliar se encontraban unas personas que simbólicamente se colocaban detrás del sacerdote para que les guiase hacia el cielo; el espacio debía reflejar este movimiento hacia adelante y hacia arriba. Desde el proyecto de Escaldes (1951), Fisac fue mejorando su concepción del dinamismo. Éste pasará por cuatro etapas claramente diferenciadas: el dinamismo espacial por convergencia de muros ciegos, el dinamismo de luz en fuga de color, el recurso al muro dinámico y el dinamismo por reiteración de convergencias.

El «dinamismo espacial por convergencia de muros ciegos» lo utilizó en Escaldes, Valladolid, etc. Se producía mediante la convergencia de los paramentos laterales desnudos, la elevación hacia el altar del techo y del suelo, y un aumento gradual de la intensidad lumínica hasta llegar a un presbiterio inundado de luz. A esta convergencia, Fisac solía añadir una línea de escape 'in crescendo' que evitaba la claustrofobia.

Para conseguir el «dinamismo de luz en fuga de color» —cuyo único ejemplo puro fue Alcobendas— se recurrió a una gradación cromática desde los tonos azules o rojos hasta los blancos del presbiterio, empleando vidrieras laterales que efectuaban la transición a través del dorado. En realidad, Alcobendas fue la duplicación del esquema de Valladolid con este nuevo matiz.

---

[55] Idem, «Problemas de la Arquitectura Religiosa actual», A, 4 (1959), 5
[56] Idem, «Teologado de San Pedro Mártir de los PP. Dominicos en Madrid», A, 17 (1960), 10

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

El concepto de «muro dinámico» se apoyaba en la sensación subjetiva de velocidad, que, como se sabe, depende de la relación que exista entre un objeto en movimiento y otro en reposo. Si no es posible establecer ninguna referencia, esta relación se pierde, disminuyendo la sensación de velocidad que incluso puede llegar a anularse (como sucede, por ejemplo, cuando se viaja en avión a gran altura). Fisac entendía por «muro dinámico» la disposición ininterrumpida y envolvente de un muro curvo sin elementos en donde la vista pueda establecerse. Este hecho produce un deslizamiento instintivo, insensible y tangencial de la mirada hacia el altar. La disposición en fuga se compensaba con el muro lateral opuesto, de otra textura y con accidentes sobre los que la mirada podía fijarse; y que, además, aportaba al conjunto un cierto contrapunto estético.

Por último, el «dinamismo por reiteración de convergencias» consistía en la combinación de los efectos producidos por la fuga cromática, el aumento gradual de la luminosidad por adición de huecos y la convergencia estructural de las piezas de cubierta y los paramentos. Fisac lo quiso poner en práctica en sus propuestas para Cuenca (1959) y para la capilla de los Misioneros del Espíritu Santo, en Calahorra (1961/63), sin conseguirlo[57].

Como ha señalado Angel Urrutia[58], a través de los diversos estadios de la dinamicidad, Fisac provocó una auténtica revolución conceptual al reinterpretar las características fundamentales del espacio barroco hasta hacerlas prácticamente irreconocibles, convirtiéndolas en algo novedoso y sorprendente. Se trataba de una relectura inconsciente, imaginativa y muy personal que, al prescindir de cualquier imposición simbólica en la configuración de las plantas —cruz griega, cruz latina, nave salón, etc.—, al acudir en planta a esquemas sectoriales y al hacer converger las miradas de los asistentes en el altar, conseguía que se produjera una óptima percepción del culto que posibilitaba la vivencia del misterio. Sin embargo, la espiral originada por el entusiasmo y por la virulencia del debate planteado —con partidarios incondicionales y detractores absolutos—, parecían conducir al arquitecto hacia una experimentación cada vez más intensa de los efectos dramáticos que ratificase sus hipótesis de partida. Afortunadamente no sucedió así, y en 1965 Juan Plazaola anotaba que Fisac había sabido detenerse a tiempo en esa tendencia, pues hacia 1963 dejó de mostrarse proclive a los efectismos estéticos y, por el contrario, más sensible a las necesidades funcionales de la igle-

[57] Recientemente se han publicado unas fotos de la maqueta de Cuenca que permiten hacerse una idea bastante exacta de lo que pudo haber sido este efecto lumínico (cf. Plazaola Artola, J., «Miguel Fisac. El afán de crear», Ars Sacra, 2 (1997), 4-18).

[58] Cf. «Historia de la arquitectura española» (t. V), Exclusiva de Ediciones/Planeta, Zaragoza, 1987, 1915

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

sia cristiana[59]. El punto de inflexión coincidió con el agotamiento de las posibilidades del muro dinámico después de la capilla Raventos, las críticas sobre el aspecto exterior de Alcobendas, y, en definitiva, la apertura de la época estructural del autor.

2.5 EL PROBLEMA DE LA ESTRUCTURA

Efectivamente, hasta finales de los años cincuenta ni la envolvente ni la resolución de las estructuras en las iglesias de Fisac respondían a la sofisticada elaboración que ofrecían los interiores. La justificación del autor radicaba en su consciente e intencionado desinterés por la investigación de estructuras especiales para unos edificios que ni las requerían ni las necesitaban. Ya sabemos que una de las premisas que Fisac había manejado desde el principio era considerar que la estructura no era un problema determinante para la consecución de un recinto sacro, tal como lo había sido en otras épocas. Para él, en aquella época sólo existían dos problemas que podían repercutir en la forma del templo cristiano: el criticismo plástico-tecnológico y el resurgimiento de la espiritualidad. Cada uno de ellos podía obviarse o exagerarse, pero sólo una adecuada comprensión del problema arrojaría luz sobre la praxis a seguir: «La arquitectura tiene —y ha tenido siempre— elementos obligados de programa y de necesidades técnicas, económicas, etc., que la condicionan. Sirviendo con sinceridad esos elementos condicionadores tenemos ya resuelta una gran parte de la expresividad de la obra arquitectónica. En otras épocas en que la técnica de cubrir grandes espacios era rudimentaria, casi toda la labor creadora del arquitecto quedaba absorbida en esta tarea. Hoy este problema ha quedado colocado en lugar importante, pero no el fundamental. El lugar fundamental lo ha de ocupar la liturgia y los medios de expresividad espacial que intuya el arquitecto para la resolución del problema»[60].

La iglesia no necesitaba de alardes estructurales para encontrar su carácter propio. En primer lugar porque en ese momento lo sagrado no quería expresarse a través de lo espectacular (alegorismo); pero también, porque las mayores concentraciones de personas tampoco se producían en los templos (funcionalismo). Es más; para acoger el número de personas que se reunían habitualmente en una iglesia —que desde el punto de vista pastoral tampoco convenía que fuera excesivo—, bastaba con una estructura convencional. Por eso Fisac

[59] Cf. «El arte sacro actual. Teoría. Panorama. Documentos», BAC, Madrid, 1965, 358

[60] Miguel Fisac, en: Varios, «¿Qué orientación debe darse al arte sacro actual?», en Ferrando Roig, J. (dir.), «Arte Sacro. Anuario 1957», 63

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

siempre se manifestó en contra de la exaltación de la tecnología, presente en ejemplos como la iglesia de la academia militar de la «US Force» (Colorado Springs, EE.UU., 1957/59) de SOM (fig. 4.46)[61], o en los hypars de Enrique de la Mora y Félix Candela[62], sin comprender que a estos últimos no les movía un afán estructuralista sino la pura economía derivada de las carencias tecnológicas de Méjico, exactamente la misma crítica que luego le harían al propio Fisac. Pero en cambio sí daba su aprobación a la basílica de Lourdes, de Vagó, Pinsard y Le Donné (fig. 4.43/44)[63], reconociendo en esa solución un planteamiento honrado y realista que pretendía responder a un problema real, sin ningún fin estético.

Para él, la modernidad no estaba en el estructuralismo, ni en el arte por el arte, ni en la exaltación irracional del sentimiento religioso. Se fue dando cuenta de ello progresivamente, según iba construyendo sus templos, incorporándose a la modernidad «integral» poco a poco. En 1965, Adolfo González Amézqueta señalaba cómo Fisac estaba creando objetos aislados, cerrados, acabados en sí mismos, y que lo que les rodeaba parecía tan accesorio, que apenas le interesaba[64]. Esta actitud —particularmente evidente en sus iglesias preconciliares— no respondía a una actitud moderna, sino a una actitud absolutamente clásica: tan clásica como los templos griegos o las villas de Palladio. Lo propiamente moderno sería la equivalencia de todos los usos, la isotropía del espacio en donde se movía el espectador, algo que solo conseguirá plenamente al final de su vida, cuando construya la parroquia de Nuestra Señora Flor del Carmelo (fig. 9.44).

2.6 La integración de las artes

Cualquiera que se acerca a la obra religiosa de Fisac comprueba inmediatamente su interés por colaborar con artistas plásticos. Frente a otros arquitectos que opinaban que la arquitectura poseía las suficientes potencialidades como para caracterizar globalmente el espacio —Oíza, Sota, Cabrero—, la concepción fragmentaria del hecho proyectual que mantiene Fisac le lleva a posponer hasta el cuarto lugar el «un no se qué»; y no solo a relegarlo al final del proceso, sino a hacerlo desde una manera lineal de trabajar. Si Sota u Oíza —por seguir con los mismos ejemplos— proyectan desde una intuición más o menos explícita —el ofi-

[61] Vid. cap. 4
[62] Vid. cap. 4
[63] Vid. cap. 4
[64] Cf. «Las iglesias de Fisac», HA, 57 (1965), 53

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

cio, la memoria de la forma, la sensibilidad histórica y del lugar (o su voluntaria negación)—conjugando en espiral todos estos ingredientes, el modo de trabajo de Fisac es lineal: uno, dos, tres y cuatro. O, al menos, él así lo afirma. Esto justificaría en parte la dejación de ese «un no se qué» en manos de especialistas: los artistas plásticos. Otro posible móvil sería la intención de introducir la mera construcción en el terreno de la cultura, con la repercusión intelectual y operativa que ello suponía. O simplemente, en volver a reclamar para la arquitectura el papel de aglutinadora de las artes al frente de la causa común de la arquitectura religiosa: entonar un canto de alabanza al Creador.

En cualquier caso, la nómina de artistas que colaboraron con Fisac en sus iglesias es muy amplia. Anotamos los principales:

Pintores: Ramón Stolz (Espíritu Santo), Teresa Sánchez Gavito (Virgen de las Nieves), A. Úbeda (Moratalaz), Álvaro Delgado (Arcas Reales)

Escultores: Cristino Mallo, Jorge Oteiza y José Capuz (Arcas Reales); Amadeo Gabino (La Asunción), José Luis Sánchez (Alcobendas, Moratalaz y Santa Cruz), Juan de Adsuara (Espíritu Santo, Virgen de las Nieves), Laiz Campos (Nuestra Señora de los Ángeles), Pablo Serrano (Alcobendas, Vitoria, Santa Cruz), Susana C. Polac (Alcobendas)

Vidrieros: Adolfo Wintermitz (Alcobendas), Francisco Farreras (Alcobendas, Vitoria), José María de Labra (Arcas Reales, Alcobendas).

Fotógrafos: Gabriel Cualladó (Alcobendas), Joaquín del Palacio «Kindel» (Arcas Reales), Alberto Schommer (Vitoria).

Como se puede apreciar, solamente existen colaboradores en las obras ejecutadas, ya que Fisac nunca realizaría una iglesia para una pintura o una escultura; y tampoco hay simultaneidad, interrelación, como ocurre con Fernández del Amo o con Fernández Alba[65]. Del artista se espera profesionalidad en su campo, siempre dentro de la disposición jerárquica y de la separación de funciones que exige el juego de las responsabilidades.

2.7 EL PROBLEMA DE LA ICONOGRAFÍA

Bajo esta actuación interdisciplinar subsistía una reflexión más global sobre la iconografía, que abarcaba tanto la cualidad de las imágenes como su cantidad. Fisac argumentaba que

[65] Vid. caps. 16 y 12

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

eran tres los tipos de razones que justificaban la iconografía del templo: catequéticas, decorativas o mediáticas. Las primeras habían sido muy importantes en épocas pasadas, pero en ese momento habían perdido su razón de ser. Las segundas se le antojaban intolerables a todos los efectos, antes y ahora. Y las terceras la veía como las más adecuadas, ya que las imágenes siempre habían cumplido su papel como vehículo sensorial en el camino hacia Dios.

La intención catequética que se manifestaba en el mutuo complemento de arquitectura e iconografía la exponía Fisac al hablar de la desnudez de la iglesia de Arcas Reales, con unas declaraciones que reflejan su familiaridad con la teología espiritual de los místicos del siglo XVI: «Creo que los arquitectos hemos de intentar (…) dar un paso más en el acercamiento de los fieles a Dios; viene a ser, en su respectiva escala jerárquica, como pasar de la oración meditada de los que comienzan a una oración, no diré de unión, pero sí de quietud al menos. Y ya sabéis —como admirablemente explica Santa Teresa— que al pasar el alma de un estado a otro se siente como desnuda: le falta algo. Pero ese algo, que puede ser útil al principio, después dificulta muy notablemente el progreso espiritual»[66].

La actitud ante las imágenes fue una cuestión que quedó poco explícita en las directrices litúrgicas del Concilio Vaticano II, aunque parecía indicarse una cierta tendencia a la reducción. «La imaginería es necesaria, ya que en donde no la hay se siente vacío, pero es también cierto que donde la hay nos estorba; lo que prueba que hace falta, pero de otra manera»[67]. Fisac prescindió gradualmente de ellas, conservando en sus iglesias muy pocas, y siempre de calidad. Algunos años más tarde, frente al problema de la proliferación de imágenes en los templos propondría dos soluciones: el silencio de la imagen o el recurso al «tokonoma» japonés.

Ya que realmente son muy pocas las imágenes que tienen el privilegio de acercarnos a Dios —explicaba—, también habían de ser muy pocas las que se deberían exponer a la consideración de los fieles en el templo. El «tokonoma» responde al gusto por los espacios limpios, tan contrario de esa costumbre occidental, algo tosca, de rodearse permanentemente de objetos. En Japón, la ornamentación ha quedado reducida a ese pequeño espacio, en el que se colocan en posición asimétrica dos objetos: uno, el «kakimono», más o menos espiritual o

---

[66] Varios, «Sesión de Crítica de Arquitectura dedicada a la iglesia de los PP. Dominicos de Valladolid», Rna, 157 (1955), 18

[67] Miguel Fisac, en: Varios, «¿Qué orientación debe darse al arte sacro actual?», en: Ferrando Roig, J. (dir.), «Arte Sacro. Anuario 1957», 62

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

intelectual y que se cuelga (cuadro, papiro, hoja caligráfica, poesía), y otro, el «okimono», más corpóreo y que se coloca (unas flores, porcelana, bronce); ambos se renuevan según el estado meteorológico, la fiesta del día o el tipo de visita que se va a recibir. De igual modo —concluía—, se podría contar en la iglesia con un lugar adecuado en donde colocar una imagen según las indicaciones del ciclo litúrgico, por ejemplo, y que pasado ese tiempo se retirara a un lugar decoroso de la sacristía. En definitiva, apostaba por mostrar únicamente dos imágenes en el templo; una representación de Cristo crucificado sobre el altar, y entre el ambón y la sede —«así queda como mediadora, cercana al pueblo y saliendo del pueblo»[68]— una talla de la Virgen María; los santos titulares del templo podrían tener su imagen, su símbolo o su inscripción en los atrios. Esta idea del «tokonoma» fue aplicada en la iglesia de Vitoria.

También se opuso al afán de protagonismo de las grandes figuras del arte contemporáneo que trabajaban en el templo, reivindicando la seriedad y la humildad como método de trabajo y renegando de Audincourt y de Assy[69]. Tampoco se mostró a favor ni del arte convencional en serie ni del arte hiperintelectualizado, inaccesible para el pueblo. En este sentido se había manifestado en 1965: «—¿Imágenes? —Sí: Pocas, religiosas y figurativas (…) —¿Figurativas? —Con puro simbolismo o mera sugerencia, la imagen no se realiza. Claro que hoy sentimos una cierta repugnancia por el excesivo realismo (…) Es necesario un cierto idealismo. Así lo han entendido las mejores épocas de la imaginería religiosa universal»[70].

Fisac siempre tendrá un exquisito cuidado en la elección de las imágenes que, de acuerdo con la Jerarquía, propondrá a la veneración de los fieles. De hecho, es fácil constatar cómo los artistas elegidos, muchas veces jóvenes, alcanzaron posteriormente un reconocido prestigio. Además, sus piezas iconográficas nunca fueron polémicas, como lo pudieron ser sus iglesias, sino que fueron aceptadas por toda clase de públicos. Su postura sobre este extremo era tajante: «Para sensibilidades correctamente formadas no puede tener valor religioso una forma plástica que no reúna un mínimo de soluciones formales correctas. Se puede llegar a una gran audacia de simplificación y de esquematismo. Pero no es correcto, con achaque de

[68] Idem, en: Javierre, J.M., «Las imágenes en el templo (II)», Ara, 10 (1966), 32

[69] Cf. ídem, en: Varios, «¿Qué orientación debe darse al arte sacro actual?», en: Ferrando Roig, J. (dir.), «Arte Sacro. Anuario 1957», 63. Vid. cap. 6

[70] Cf. Javierre, J.M., «Las imágenes en el templo (II)», Ara, 10 (1966), 31-32

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

simbolismo, utilizar artes —aceptables en un arte con funciones exclusivamente plásticas— que no respondan a un mínimo de dignidad y de expresividad religiosa»[71].

2.8 OBRA RELIGIOSA COMPLETA

Pasamos, a continuación, a enumerar su obra religiosa completa:

Oratorio particular en la calle Villanueva, Madrid 1939
Capilla del Espíritu Santo, Madrid 1942/43
Capilla de la Virgen de las Nieves, Estación de Estudios Pirenaicos, Jaca (Huesca) 1943
Oratorio del C.M. La Estila, Santiago de Compostela (A Coruña) 1947/49
Oratorio del C.M. Monterols, Barcelona 1947/49
Basílica Hispanoamericana de Nuestra Señora de la Merced, Madrid. Proyecto 1949
Ermita de la Virgen de los Ángeles, El Ventorrillo (Sierra del Guadarrama, Madrid) 1949
Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, Escaldes (Andorra). Proyecto 1951
Capilla del Instituto laboral, Daimiel (Ciudad Real). Proyecto 1951
Capilla del Colegio Apostólico de los PP. Dominicos, Arcas Reales (Valladolid) 1952/54
Capilla del Centro de Formación del Profesorado de Enseñanza Media y Profesional, Madrid. Proyecto 1953
Capilla del Instituto de Enseñanza Media y Escuela de Comercio, El Ejido (Málaga) 1953/60
Teologado de San Pedro Mártir, Alcobendas (Madrid) 1955/60
Iglesia de San Florián, Viena. Proyecto 1956
Iglesia parroquial, Ayamonte (Huelva) 1957
Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Coronación, Vitoria (Álava) 1957/60
Centro parroquial en El Zofío, Madrid. Proyecto 1958
Capilla (abierta) en la finca San Miguel y el Pas, Raventos (Huesca). Proyecto 1958
Iglesia parroquial de San Esteban Protomártir, Cuenca. Concurso 1959

[71] Miguel Fisac, en: ibídem, 33

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Iglesia rural, Villafrea de la Reina (León). Proyecto 1959
Capilla del Instituto de Enseñanza Media, Valdepeñas (Ciudad Real)[72] 1960
Capilla en el Instituto de Enseñanza Media «Núñez de Arce», Valladolid. Proyecto 1961
Capilla de la Escuela Apostólica de Misioneros del Espíritu Santo, Calahorra (Logroño). Proyecto 1961/63
Convento de la Presentación de Nuestra Señora, Granada. Proyecto 1962
Convento para las Religiosas de la Cruz y el Sagrado Corazón. Proyecto 1962
Capilla de la Virgen del Pilar en la Catedral de Manila 1962
Ermita, Urbanización Costa de los Pinos, Son Servera (Mallorca). [Proyecto] 1963/66
Capilla del colegio de los PP. Jesuitas, A Coruña[73]. Proyecto 1964
Iglesia parroquial, Punta Umbría (Huelva) 1964
Iglesia parroquial, Canfranc (Huesca) 1964
Capilla del colegio de la Congregación de la Asunción de Cuestas Blancas, Alcobendas (Madrid) 1965
Complejo parroquial de Santa Ana, Moratalaz (Madrid) 1965/66
Iglesia para la Misión Dominicana de Formosa (Taiwan). Proyecto 1966
Centro parroquial Nuestra Señora de la Luz, Madrid. Proyecto 1966
Centro parroquial Santa María Magdalena, Madrid 1966/67
Conjunto parroquial de la Santa Cruz, Santa Cruz de Oleiros (A Coruña) 1967/69
Capilla de Instituto de Enseñanza Media, Valencia[74] 1968
Ermita (capilla abierta), Guadalix de la Sierra (Madrid)[75] 1970
Iglesia, Aldea del Fresno (Ciudad Real) 1976
Ermita del Santísimo Cristo «El Salvador del Mundo», Calzada de Calatrava (Ciudad Real). Restauración 1976
Cementerio de los PP. Dominicos, Alcobendas (Madrid) 1977
Mausoleo para Félix Rodríguez de la Fuente, Madrid[76] 1979
Iglesia de San Bartolomé, Almagro (Cuidad Real). Restauración 1980
Tumba para Félix Rodríguez de la Fuente, Burgos[77] 1980

---

[72] Cf. Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», 107
[73] Ibídem, 117
[74] Ibídem, 120
[75] Ibídem, 219
[76] Ibídem, 222
[77] Cf. Arques Soler, F., «Miguel Fisac», 280

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Iglesia de los PP. Franciscanos, Jerez de la Frontera (Cádiz). Restauración.....1982
Complejo parroquial de Nuestra Señora Flor del Carmelo, Madrid..... 1983/90
Ermita de San Agustín, Almagro (Ciudad Real). Restauración.....1984
Iglesia parroquial, Pumarejo de Tera (Zamora)[78]..... 1984/87
Iglesia parroquial, Villamanrique (Ciudad Real). Restauración[79]..... 1984/85
Iglesia, Urbanización Torre de Guil (Murcia).....1991

Entre proyectos y obras construidas contamos cincuenta intervenciones que, salvo la catedral, abarcan todas las tipologías posibles. Dejando aparte las cinco restauraciones de diverso tipo, aparecen dieciocho iglesias (parroquiales, rurales y de urgencia), quince capillas escolares, tres iglesias conventuales, cinco ermitas, tres túmulos funerarios, un oratorio privado y una basílica de peregrinación[80].

3. EL TEMPLO PRECONCILIAR

3.1 LA DEPURACIÓN HISTORICISTA (1939/50)

Durante su primera época profesional, los encargos religiosos que recibió Fisac provinieron del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y del Opus Dei, institución de la Iglesia a la que estuvo estrechamente vinculado hasta mediados de los años cincuenta. Para el CSIC construirá las capillas del Espíritu Santo en Madrid (1942/43) —obra básica para entender el desarrollo posterior de la arquitectura española de la segunda mitad del siglo XX— y de la Estación de Estudios Pirenaicos en Jaca (1943), además de la ermita de la Estación Biológica del Ventorrillo en la sierra del Guadarrama (1949). Para el Opus Dei construirá tres oratorios: el del Colegio Mayor La Estila, en Santiago de Compostela, y el del Colegio Mayor Monterols, en Barcelona, ambos realizados entre 1947 y 1949. Previamente había realizado un oratorio particular en Madrid, su primer trabajo. Él mismo lo relataba: «Ya en 1939, cuando estaba en tercer curso en la Escuela, proyecté un oratorio dentro de una

[78] Cf. Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», 223
[79] Ibídem, 223
[80] En la presentación de una entrevista realizada hacia 1965, José María Javierre afirma: «Estos días tiene sobre el tablero los planos de tres iglesias nuevas: Dos parroquias de Madrid —San Juan Bautista y Santa Ana— y el colegio nuevo de la Asunción» (cf. Javierre, J.M., «Las imágenes en el templo (II)», Ara, 10 (1966), 31). Como no hemos encontrado ninguna referencia más a esta iglesia de San Juan Bautista, no la hemos incluido en el elenco, aunque bien podría ser alguno de los dos centros parroquiales proyectados en ese momento —Nuestra Señora de la Luz o Santa María Magdalena—, que luego cambiase su advocación.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

gran sencillez formal, en el que las paredes estaban recubiertas con tela de arpillera, el altar era simplicísimo —con frontal de la tela de color litúrgico del día—, el sagrario de madera una sencilla caja rectangular dorada, y los candeleros y crucifijo —en forma de cruz procesional—, eran también de la máxima sencillez»[81]. El oratorio de La Estila —el de Monterols es similar— está incluido dentro de la edificación del Colegio Mayor como prolongación del eje de entrada, y no tiene presencia desde el exterior. Curiosamente, su acceso se produce desde la primera planta, pues en esa posición en el bajo se encuentra el salón de actos. Interiormente resulta muy parecido a su contemporánea ermita de Nuestra Señora de los Ángeles, sobre todo en el tratamiento de la nave —que divide con un gran arco triunfal biselado— y en el diseño de las ventanas elevadas a modo de troneras. Destaca el fino dibujo del altar, con resabios de un academicismo formal bien aprendido y muy depurado.

3.1.1 La capilla del Espíritu Santo

El 12 de octubre de 1946, el diario «ABC» publicaba un artículo en el que José Camón Aznar rompía una lanza a favor del joven Fisac. Merece la pena reproducir alguno de sus fragmentos, ya que incluso su lenguaje un tanto retórico ayuda a delimitar el contexto de esta primera obra verdaderamente significativa de nuestro arquitecto.

«Confesamos que ningún manjar es más deleitoso para nuestra actitud crítica que la contemplación de estas arquitecturas, donde las audacias se hallan frenadas por unas nobles premisas de clasicismo y de sobriedad monumental. Comencemos por la iglesia dedicada al Espíritu Santo, tan discutida, y para nosotros, con bellezas tan indiscutibles. No podemos plantear ahora el problema de la moderna incertidumbre estilística en las construcciones religiosas, pero sí queremos afirmar que nuestra sensibilidad no tolera ya ese estragado neogoticismo, que todavía persiste cansinamente en algunas construcciones, como en la Catedral de la Almudena, y cuyos ornamentos y estructura están entregados a lacias imitaciones medievales. ¿Cuál es el problema espacial que su arquitecto, señor Fisac, ha resuelto en este interior de modestas proporciones? Pues nada menos que la unión en una sola entidad monumental, de la planta central y de la estructura rectangular, que han sido los polos de todas las soluciones arquitectónicas cristianas. Avanza la nave con sus tramos de bóvedas baídas, y el presbiterio se abre en un glorioso espacio circular, cubierto con cúpula de recuerdos ravenáticos. Y es esta cúpula la que se magnifica al exterior con la rotunda energía de esa torre de

[81] Fisac Serna, M., «Notas sobre mi arquitectura religiosa», HA, 57 (1965), 46

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

empaque grave y robusto, deliberadamente reducida a la simplicidad del cilindro para que su masa pueda actuar con más potente esquematismo. Fisac ha eludido las soluciones accesibles y ha plantado este tambor escueto y vigoroso, secamente seccionado, que impone una reposada solemnidad sobre este lugar sagrado. Téngase en cuenta, además, que el material de este monumento es el ladrillo, y toda fácil interpretación mudéjar de la arcilla banalizaría este conjunto con agostadas evocaciones arqueológicas. Sólo una espadaña lateral perturba la simplicidad de perfiles de esta obra de volúmenes tan netos.De la decoración escultórica, debida a Adsuara, nos interesan singularmente los relieves del presbiterio (…) La decoración pictórica entona con sus luces artificiosas la gama cromática de los mármoles. Consideramos ésta como la mejor obra de Stolz, uno de los pocos técnicos actuales de la pintura al fresco»[82].

El proyecto de la capilla del Espíritu Santo (fig. 9.1/2) partía de un pie forzado, tanto en el interior como en el exterior, pues trataba de convertir el antiguo salón de actos de la «Colina de los Chopos» (Arniches y Domínguez, 1931/33)[83] en una iglesia para el CSIC[84]: «Se quiere que esta iglesia sea, en primer término, como [un] supremo símbolo de que toda la empresa investigadora española se inspire en el afán cristiano de servir a Dios y con él a la Verdad y al Bien y, en segundo lugar, que sea como el hogar espiritual de todos los investigadores españoles y extranjeros que trabajan en este organismo»[85]. En ese momento Fisac se hallaba entusiasmado con la arquitectura del quinientos, en la que había tenido que profundizar para acometer sus variaciones novecentistas sobre los fundamentos clásicos aprendidos en la Escuela; por eso afirmará más tarde: «Una planta de la iglesia mozárabe de San Miguel de Escalada, un repertorio de formas clásicas de Brunelleschi y una fidelidad de origen al programa religioso en cuanto a disposición del altar, luz y ambiente, fueron los datos que me sirvieron de base»[86].

---

[82] «Un conjunto monumental», Diario «ABC», 12/10/46; reproducido en: Bravo Remis, R./Cánovas Alcaraz, A. (dir.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», Arquitectos, 135 (1994), 34-35

[83] Cf. Pizza, A., «Guía de la arquitectura del siglo XX. España», Electa, Milano, 1997, 286; González-Capitel Martínez, A., «La construcción de la 'Colina de los Chopos' en Madrid (De Antonio Flórez a Miguel Fisac)», A, 241 (1983), 26-27

[84] Ibídem, 18-31; Fisac Serna, M., «Iglesia del Espíritu Santo en Madrid», IC, 19 (1950), 148-03 (37-42); Idem, «Iglesia del Espíritu Santo, en Madrid», Rna, 78 (1948), 199-206; Sa., «Iglesia del Espíritu Santo del C.S.I.C.», CSIC, Madrid, 1946

[85] Fisac Serna, M., «Iglesia del Espíritu Santo, en Madrid», Rna, 78 (1948), 199

[86] Idem, «Notas sobre mi arquitectura religiosa», HA, 57 (1965), 46. Por el contrario, Luis Moya hablaría de la iglesia de El Salvador, en Úbeda (s. XVI), de Andrés de Vandelvira, como precedente directo de este templo (cf. «Iglesia parroquial de San Esteban», A, 25 (1961), 17).

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Fisac dio mucha importancia al «funcionalismo» en este templo; un funcionalismo que no era interpretado a la manera mecánica o exclusivamente física al uso, sino desde el punto de vista espiritual[87]. Tanto la arquitectura como todas las demás artes que formaban parte del edificio deberían conseguir un ambiente propicio para el recogimiento y la oración[88]: «Tres factores se han hecho converger en esta intención de conseguir un ambiente espiritual: la luz, la ordenación general del color de todos los elementos principales y accesorios de la iglesia y, por último, la relación entre los módulos abstractos de la arquitectura y el módulo humano»[89]. El presbiterio aparece coronado por una cúpula esférica que se asienta sobre dos pechinas en la zona del arco triunfal. La nave única se cubre mediante tres bóvedas baídas sobre arcos fajones y formeros, y está iluminada por pequeñas troneras que se recortan dentro de sendos huecos de aspecto termal. Esta luz está muy estudiada; los vidrios de la cúpula son de color dorado, y junto con el tono rojizo que presentan los materiales del presbiterio, contrastan con el ambiente grisáceo-azulado del resto del templo; de ahí que el avance por la nave en penumbra se convierta en una suerte de peregrinación hacia la luz, cuyo origen no es posible adivinar hasta el último momento debido a la altura de los huecos.

El proyecto iconográfico fue amplio y profundamente simbolista; todas las esculturas y relieves corrieron a cargo de Juan Adsuara, mientras que la obra pictórica se le encargó a Ramón Stolz. Fisac también proyectó todo el equipamiento —alfombras, bancos, candeleros, etc.— e incluso restauró un antiguo retablo barroco que colocó en la sacristía. Con todo, al Arzobispo Mons. Leopoldo Eijo y Garay le pareció excesivamente sobria y desnuda.

Como dato curioso, señalar que se había previsto cubrir la iglesia con cerchas metálicas, pero la carencia general de hierro en el país lo hizo imposible; posteriormente, el mismo arquitecto reconocería que había resultado mejor así: «La capilla del Espíritu Santo resultó muy bien y el Consejo de Investigaciones también, y me consideraron un arquitecto moderno y tuve un éxito de crítica y de público. Y yo, en el fondo, me quedé diciendo: por aquí no se va a ninguna parte»[90]. Años más tarde, Adolfo González Amézqueta recordaría la capilla del Espíritu Santo como «un limpio alegato en pro de una renovación»[91].

---

[87] En este mismo sentido y casi con las mismas palabras se manifestaría Rafael Aburto algunos años después (vid. caps. 16 y 7).

[88] Es de notar que en ningún momento de la memoria se hace referencia a la celebración comunitaria, señal clara de que la iglesia se entendía todavía casi exclusivamente como «oratorio».

[89] Fisac Serna, M., «Iglesia del Espíritu Santo, en Madrid», Rna, 78 (1948), 200

[90] Idem, «Mi arquitectura religiosa», Conferencia, 5

[91] «Las iglesias de Fisac», HA, 57 (1965), 50

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

3.1.2 Dos ermitas para el CSIC

En 1943 el CSIC le encargó la reforma de un centro escolar en Jaca para adaptarlo como Estación de Estudios Pirenaicos. El programa establecía que habría de dedicarse una capilla a Nuestra Señora de las Nieves (fig. 9.3). Fisac recurrió a las referencias locales de la tradición rural: «Esta capilla la realicé con mucha más sobriedad formal, con una cubierta y coro de madera vista, en cuyas vigas van grabadas ramas de los árboles a las que la Sagrada Escritura compara a la Virgen: cinamomo, ciprés, palma, rosal, etc. Una imagen de la Virgen de las Nieves, un sencillísimo altar de piedra del país y candeleros, sagrario y crucifijo de hierro forjado, forman todo este conjunto de paredes simples, lisas y enjalbegadas»[92]. Juan de Adsuara realizó la talla de la Virgen y Teresa Sánchez Gavito las pinturas al fresco de la fachada.

Seis años más tarde (1949) se le encomienda la construcción de una pequeña ermita en la Estación Biológica del Ventorrillo, en la sierra del Guadarrama[93] (fig. 9.4). La metodología permanece constante, sobre todo en lo que se refiere a la disposición del altar y al tratamiento de la luz, siempre trabajada desde la sorpresa. Se mantienen las referencias populares de Jaca, la casi absoluta renuncia a utilizar componentes clásicos y el rigor constructivo manifestado en el tratamiento de los distintos elementos de composición, reducidos a piezas funcionales: la puerta, la ventana, la cubierta o el campanario. Todo es construcción y liturgia; la imagen de Nuestra Señora de los Ángeles es de Laiz Campos.

3.1.3 Basílica de Nuestra Señora de la Merced

Cuando en 1949 se presenta al concurso de la Basílica de Nuestra Señora de la Merced (fig. 9.6), Fisac sigue haciendo «novecento»[94]. No debe ser éste un proyecto excesivamente querido por el autor, ya que nunca lo nombrará en sus declaraciones, pero el éxito logrado con el templo del Espíritu Santo y la situación urbana del proyecto —muy alejado tanto de las propuestas rurales del CSIC como de los proyectos casi de interiorismo para el Opus Dei—, le animaban a proseguir en esta línea.

La memoria del proyecto es muy expresiva del conjunto de intereses que preocupaban en aquel momento al autor: dignidad, modernidad, color luz y. Fisac explicaba así las caracterís-

---

[92] «Notas sobre mi arquitectura religiosa», HA, 57 (1965), 47; Cf. Morales, F., «Arquitectura religiosa de Miguel Fisac», 8

[93] Ibídem, 9

[94] Cf. Sa., «Basílica Hispanoamericana a Nuestra Señora de la Merced en la prolongación de la Castellana, Madrid. Concurso de ideas», Rna, 92 (1949), 349-358

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

ticas internas y externas del templo: «¿Cuál será el factor principal en la confección estética de una iglesia? La característica más acusada de nuestro tiempo, tal vez como reacción a la dureza que impone la vida actual, es la frivolidad. Casi imposible parece que el Arquitecto, consciente o inconsciente[mente], no refleje en sus obras esa primordial característica de hoy. Pero no tendrá excesiva importancia cuando la obra a proyectar sea un cine, un café o cualquier local similar, pero el resultado es catastrófico al tratarse de un templo. Dignidad, como reacción, es la característica estética que creo debe presidir la concepción de una iglesia moderna. Dignidad que neutraliza esa frivolidad ambiente. ¿Cómo conseguir esa dignidad? Una desnudez estructural racionalista quita frivolidad, pero lleva la tristeza, no la dignidad. Una copia de forma de otros tiempos, barrocos por ejemplo, lleva por falta de sinceridad, a la mascarada grotesca. En un equilibrio de la estructura como medio de expresión estética, de las proporciones armónicas, espíritu de las formas clásicas, y de unos materiales nobles convenientemente elegidos, creo que puede resultar esa dignidad indispensable en el templo. Buscando ese resultado, proyecto en el interior una ordenación toscana muy sencilla, que corre ininterrumpidamente por todos los paramentos de la nave principal, ábside y absidiola. Esta ordenación es apilastrada en la nave principal, de columnas semiempotradas en el ábside y de columnas exentas en la absidiola. El color y la luz juegan un papel de la máxima importancia. El apilastrado de la nave principal se proyecta de mármol rojo ereño, que con los paramentos de un gris rojizo en armónico de analogía y una luz de las vidrieras de color monocromo adecuado —rojo vinoso— puede proporcionar un ambiente propicio al recogimiento. La parte correspondiente al ábside tendría la ordenación de columnas de mármol del país, amarillo coddar, que con los paramentos chapados del mismo mármol y las imágenes estofadas en oro, iluminación ligeramente amarillenta, paramentos de la cúpula y absidiola con pinturas al fresco o mosaico veneciano de estas mismas entonaciones, proporcionaría una gran nota de voluminosidad áurea»[95].

Efectivamente, es claro que la mano que ha dibujado la iglesia del Espíritu Santo es la misma que dibuja esta basílica. Vuelve a aparecer la doble piel, que esta vez conforma un deambulatorio que permite el acceso directo a las capillas laterales sin interrumpir el culto en la nave, rodeando el altar por detrás. La girola recibe las transparencias de un ábside tratado como exedra columnada, de reminiscencias románicas. El altar mayor se ubica en el centro

[95] Cf. Fullaondo Errazu, J.D., «Notas historiográficas 1949. Concurso de ideas para la construcción de una Basílica Hispanoamericana a Nuestra Señora de la Merced, en la prolongación de la Castellana», NF, 27 (1968), 77

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

geométrico del crucero, coincidiendo con la vertical de la cúpula peraltada que domina el conjunto y que se repite en tono menor en las dos torrecillas que flanquean la fachada, articulada en dos cuerpos realmente esquemáticos: el inferior con tres aberturas —semicircular la central y adinteladas las laterales (justo al contrario que en el Espíritu Santo)—, y el superior modulado por órdenes de pilastras pareadas, que más que órdenes son meros resaltes de la fábrica, y que en sus módulos centrales acogen un relieve de la Virgen con el Niño y dos santos. La parcela se ocupaba por completo y el conjunto era monolítico, sin fisuras, pero estaba sutilmente articulado; de hecho, la residencia de PP. Mercedarios apenas se intuía detrás. A pesar de su apariencia historicista, en aquel momento la depuración del lenguaje clásico debió parecer demasiado radical, casi un esquema de una basílica clásica, sin ninguna concesión a lo popular o a la heterodoxia. Con este proyecto Fisac cerraba una etapa: no podía ir más lejos, y de hecho, ni siquiera se presentará al concurso de Arantzazu.

3.2 BUSCANDO EL DINAMISMO ESPACIAL (1951/52)

En el lenguaje de Fisac, se denomina «convergencia» a la forma de acentuar la direccionalidad del espacio, dotándolo de aceleración. Esta convergencia se puede conseguir por medios físicos —como el acercamiento de los muros—, por medios ópticos —luz y color— o trabajando con efectos psicológicos.

3.2.1 Un tanteo: Escaldes

El encargo de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora (1951)[96] (fig. 9.6/7), en el pueblo andorrano de Escaldes, surgió a través de la relación mantenida con la gente que le acogió tras su agónica huida del Madrid republicano a través de los Pirineos en noviembre de 1937, acompañado por Josemaría Escrivá —el sacerdote que pocos años atrás había fundado el Opus Dei—, por algunos compañeros de la Escuela de Arquitectura como Ricardo Fernández Vallespín o Francisco Botella Raduán, y de diversos intelectuales, como José María Albareda Herrera, Tomás Alvira Alvira o Juan Jiménez Vargas[97]. Aunque Fisac siempre lo considerará como un tanteo, en este proyecto se produce la transición desde el espacio religioso propuesto en las iglesias de la década de los cuarenta hacia la convergencia y el di-

[96] Cf. Morales, F., «Arquitectura religiosa de Miguel Fisac», 10-11; Vellés Montoya, J./Velasco López, J.C., «Miguel Fisac y la arquitectura religiosa», Promoción, Número experimental (1966), 6-8

[97] Cf. Fisac Serna, M., «Mi arquitectura religiosa», Conferencia, 5

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

namismo espacial. Se trataba de llevar hasta sus ultimas consecuencias el aspecto direccional que se encontraba implícito en la liturgia. Fisac no pretendía en un primer momento conseguir un resultado plástico brillante, lo que no quita que las aplicaciones del modo de actuar derivasen hacia una «estética de consecuencias», como ya hemos visto; pero es innegable que consigue una importante innovación estética del templo católico —el dinamismo—, aunque la idea ya hubiese sido utilizada en otras épocas para el mismo fin. Efectivamente, el movimiento ilusionista que aspiraba a conducir la atención del espectador hacia el presbiterio, empleando recursos que globalmente podríamos denominar barrocos —perspectivas fingidas, proporciones falseadas o distancias relativas entre columnas corregidas ópticamente— ya se había dado en otros momentos de la historia de la arquitectura; sin ir más lejos, en algunas muestras del románico catalán se advierte una notable acentuación de la convergencia de los muros.

En el caso de esta iglesia, la planta quedaba determinada por la presencia de dos muros convergentes que tendían a unirse en un punto situado mas allá del ábside. El espacio acotado tenía una fuerte tensión hacia el altar, ya que cualquier obstáculo que pudiera detener la mirada —léase vanos, ornamentación, etc.— había sido cuidadosamente eliminado. Los muros sólo se perforaban allí donde era estrictamente necesario para ubicar las dependencias laterales —sacristía, depósito, capilla del Sagrado Corazón y de confesiones—, evitando en todo caso la simetría en su disposición y un tamaño excesivo. La sección longitudinal mostraba una progresiva elevación del techo que también se acusaba al exterior, contribuyendo a destacar la eminencia del presbiterio. Por otra parte, se establecía una compartimentación del templo en dos zonas diferenciadas por su diferente iluminación; mientras que unas amplias vidrieras laterales proporcionaban luz al ábside, la nave se mantenía en una discreta penumbra, a fin de conseguir un ambiente psicológicamente propicio para el desarrollo de la actividad religiosa. Casi toda la ornamentación se eliminaba, mientras que los materiales —en este caso, el ladrillo— adquirían su auténtica expresión al quedar vistos.

A pesar de la disposición simétrica de la planta e incluso del porche de acceso, en esta iglesia ya no existe una puerta de entrada de carácter monumental, sino dos sencillas aberturas laterales bajo el coro. La fachada como tal se disuelve, aunque el carácter de la iglesia se mantendrá substancialmente inalterado desde el punto de vista iconográfico gracias al esbeltísimo chapitel arcaizante —casi irónico hacia lo francés— que duplicaba la altura de la torre, y el rechoncho baptisterio cilíndrico, su contrapunto geométrico y simbólico. A partir de

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

ahora, todas las iglesias de Fisac ofrecerán pequeñas y disimuladas entradas laterales, siempre asimétricas con respecto al altar.

Esta oposición a los modelos de iglesia con entrada triunfal adquirirán en Fisac el carácter de reivindicación de una antigua idea árabe. En efecto, Fisac había observado en la Alhambra que, a pesar de que todas las piezas eran rectangulares, el eje principal nunca se pisaba, ya que estaba ocupado por canales de agua o piezas florales. El eje principal se dedicaba a Alá, y así aparecía reflejado en algunas inscripciones[98].

3.2.2 Capilla en el Colegio Apostólico de Arcas Reales

El edificio que marcó un momento decisivo, tanto para la obra de Fisac como para toda la arquitectura española moderna, fue la iglesia de los Dominicos de Valladolid[99]. El impacto público que produjo y la medalla que se le concedió en la Exposición de Arte Sacro de Viena, convirtieron a este templo en una obra de importancia histórica. Prueba de la popularidad alcanzada es que en Valladolid, durante años, hubo señales de tráfico que indicaban: «A la iglesia de Fisac». Con este templo, revolucionario en su época, Fisac inauguraba la época de las grandes realizaciones de su arquitectura religiosa y de su obra en general.

El Colegio Apostólico de los Padres Dominicos en Arcas Reales (Valladolid, 1952/54)[100] (fig. 9.8/11) se compone de un conjunto de edificios de carácter docente y conventual, entre los que destaca por su situación e importancia la capilla, verdadero centro de gravedad del conjunto. La ordenación general presenta una disposición simétrica, y está formada por dos brazos que permiten que los espacios se comuniquen mediante patios y jardines; uno de ellos es el claustro semiabierto que se forma a los pies de la iglesia. Esta disposición deja

---

[98] Hay que recordar que estos proyectos son coetáneos al Manifiesto de la Alhambra (1953), aunque el sistema quedará fijado en su repertorio prolongándose mucho más en el tiempo.

[99] Esta iglesia, lógicamente, aparece ampliamente comentada en todas las obras generales dedicadas a Fisac. Además, existen estas otras referencias: Fisac Serna, M., «Iglesia en Valladolid», IC, 66 (1954), 148-9; Idem, «Sesión de Crítica de Arquitectura dedicada a la iglesia de los PP. Dominicos de Valladolid», Rna, 157 (1955), 10-19; Fernández Arenas, A., «Iglesias nuevas en España», La Polígrafa, Barcelona, 1963, 41-43; Flores López, C., «Arquitectura española contemporánea» (vol. II), Aguilar, Madrid, 1989 (1961), 80-83; Morales, F., «Arquitectura religiosa de Miguel Fisac», 12-23; Plazaola Artola, J., «El arte sacro actual», 356; Flores López, C./Güell Guix, X., «Arquitectura de España 1929/1996. Guía», Caja de Arquitectos Fundación/Actar, Barcelona, 1996, 293; García Braña, C./Agrasar Quiroga, F. (eds.), «Arquitectura moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León. Ortodoxia, márgenes y transgresiones», Colegios Oficiales de Arquitectos de Asturias, Castilla y León Este, Galicia, y León, A Coruña, 1998, 230-231; Pizza, A., «Guía de la arquitectura del siglo XX. España», 106-107

[100] Actualmente se denomina Colegio de Nuestra Señora del Rosario.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

traslucir un carácter vagamente orgánico que se manifiesta también en la composición de los distintos pabellones modulados, unidos lógicamente según el programa de las actividades de los alumnos.

En este proyecto aparece por vez primera la yuxtaposición del ladrillo y el hormigón. Los pórticos del claustro son membranas onduladas en las que el hormigón deja ver su cualidad moldeable; el mismo sentido tiene la «visera» del pabellón de los Padres. Exceptuando el ábside de la iglesia —realizado con piedra blanca labrada a mano— la totalidad del conjunto es de ladrillo visto con aparejo a la española.

Durante el proyecto, Fisac pudo actuar con total libertad, ya que el padre Sancho —entonces Provincial de la Orden de Predicadores— le dio su autorización para realizar el proyecto que creyera más conveniente sin necesidad de hacer consultas previas, pues estimaba que así se ganaría tiempo. En la memoria se lee: «En esta iglesia del Colegio Apostólico de Padres Dominicos, en Valladolid, se ha intentado conseguir un recinto sagrado con una expresión plástica actual. Para ello no se estima que sea necesario recurrir a disposiciones constructivas y estructurales raras, ya que las necesidades del programa exigen un tamaño de recinto a cubrir que puede realizarse con toda facilidad con cualquiera de los procedimientos ordinarios, y, en este caso, se han utilizado aquéllos que resultaban más económicos y de uso más corriente en la localidad: muros de ladrillo o de piedra, como elementos sustentantes y de cerramiento, armaduras de acero laminado, y cubierta de teja árabe. Los medios para conseguir este recinto sagrado quedan, pues, al margen de la construcción y del cálculo; hay que buscarlos en el más perfecto cumplimiento de las necesidades del programa, en la parte que podríamos llamar física: disposición de los fieles en el templo, visibilidad, acústica, iluminación, etc. También en el cumplimiento de las disposiciones litúrgicas en todos sus detalles; y una tercera y más sutil propiedad que haga que este recinto, que cumple todas esas condiciones previas, materiales y canónicas, sea, sobre todo, un recinto sagrado, un lugar que invite al recogimiento y a la oración. ¿Qué medios plásticos habrá que utilizar para conseguir este propósito? En esta iglesia se ha pretendido conseguirlo por dos medios. El primero: que todo el recinto del templo tenga una forzada disposición convergente hacia el altar. El segundo, dando una máxima dignidad a este altar. De esta forma, la elevación espiritual dentro del templo no será —como en el caso de las construcciones góticas— de verticalidad, sino una disposición dinámica hacia el altar y de allí hacia arriba. Este primer medio de convergencia hacia el altar se lleva a cabo por un ligero declive ascendente del pavimento del templo: por una disposición oblicua de los paramentos laterales de ladrillo visto,

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

ciegos y limpios, y por una interrumpida y fuerte elevación ascendente del techo, con dos fajas de iluminación cenital. La dignidad del altar queda encomendada: a la nobleza de los materiales, piedra labrada en el propio altar, pavimento y paramento posterior; a la intensa iluminación alta y lateral, con un cromatismo adecuado; y a la colocación del propio altar a una elevación [sic] conveniente a las necesidades visuales de los fieles y, sobre todo, a su mejor disposición. Un grupo escultórico de la Virgen del Rosario con Santo Domingo, obra de Capuz, colocado en el centro del ábside: un vía crucis en bronce, de Mallo, y la composición de las vidrieras de la iglesia, representando los Misterios del Rosario, dibujados por Labra, completan este conjunto. Lateralmente, sin interferir la unidad del recinto, se disponen seis capillas laterales, sacristía y almacén de material litúrgico. Al fondo de la nave se dispone también un coro con estructura de hormigón armado»[101]. Como se ve, se parte de una sola premisa: que es el programa y no la estructura lo que define el templo. En el realce del programa —en su explicitación sensorial— se encontrarán las claves hermenéuticas de este templo, y por extensión, de toda la obra de Fisac.

El arquitecto pensó desde el principio que la renovación de formas en la arquitectura religiosa, para que fuese sólida y seria, tenía que partir de motivaciones profundas en la concepción del programa. Por eso, al recibir el encargo de la iglesia de Arcas Reales se preguntará: ¿Cuál es el problema aquí? Adivina que se trata de hacer un «estuche» para albergar un grupo de fieles que avanzan hacia Dios tras el sacerdote, y decide crear un dinamismo hacia adelante y hacia arriba, contando con los medios que la arquitectura le proporcionaba. Este concepto metodológico que podríamos denominar «funcionalismo ingenuo» —que identifica biunívocamente forma con función[102], también la aplica en el diseño del campanario: «La forma de una campana en esquema, la de una campana en volteo y la de un soporte que se ajustara a esta forma dinámica (…) Enlazando tres de estas formas —que es el número de campanas que había que colocar— (…) tenemos la forma definitiva»[103].

Con todo, Valladolid será su iglesia preconciliar más clara, la más rotunda, la más efectiva, la más limpia y la más lograda. Quizá el hecho de haber visto frustrado el proyecto para la capilla del Instituto Laboral de Daimiel —prácticamente idéntica en su formalización,

[101] Fisac Serna, M., «Iglesia en Valladolid», IC, 66 (1954), 148-9

[102] Esta bidireccionalidad estaría criticada implícitamente, por ejemplo, en las películas de gángsters, donde la funda de violín oculta la ametralladora, o también en el cuento de Saint-Exupery «El Principito», donde un sombrero no es otra cosa que una boa tragándose un elefante.

[103] Morales Saro, M.C., «La arquitectura de Miguel Fisac», 81

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

aunque algo menor de tamaño[104]— habría tenido como consecuencia la seguridad que manifestó el autor en su resolución. Toda la problemática aparece ya planteada aquí, resumida en tres puntos casi como en un manifiesto. Primero: un deseo de modernidad a ultranza, aunque luego sólo se manifieste a través de la renovación de las formas, no de los métodos ni de las actitudes. Segundo: un análisis radical de los usos, que lleva a replantearse el problema del templo prácticamente desde cero. Y tercero: la necesidad de comenzar una nueva tradición que aporte un mínimo de seguridad y de certeza a la hora de plantear un espacio de estas características; una tradición que será defendida por Fisac sistemáticamente y con mucha fuerza.

Más allá del mero —y definitivo— hecho de su construcción, la iglesia de Arcas Reales no supondrá un avance especialmente significativo en la trayectoria de Fisac, ya que sus características formales estaban prácticamente determinadas en el proyecto de Escaldes. Sin embargo, la diversidad del contexto, las pequeñas variaciones de programa y la lógica progresión intelectual del arquitecto impusieron mejoras y variaciones sobre aquel esquema. Además, se trataba de un edificio de lecturas contrarias y hasta contradictorias, en el que sus logros pueden tornarse defectos y viceversa, según la gama de valores que se aplique en cada caso. Se brindaban para el debate cuatro cuestiones: la tensión espacial hacia el altar, la ambientación dinámica, el silencio iconográfico, y la pretensión de integrar las artes plásticas. Unas intenciones algo ingenuas todavía, pero que en 1952 resultaban totalmente novedosas y casi revolucionarias; y que, como era de esperar, produjeron un hondo efecto.

El templo también tenía bastantes errores, como se encargaron de señalar los asistentes a la correspondiente Sesión de Crítica de Arquitectura[105]. En primer lugar fallaba la escala —la escala humana—, que si bien se había tenido en cuenta en la puerta de entrada, por ejemplo, se olvidaba en el resto del templo, planteado como morada del «absolutamente otro». Paradójicamente, el edificio aparecía deshumanizado, pues el espacio no proporciona asideros al espectador, que lo único que podía hacer era dejarse arrastrar irremisiblemente hacia adelante. También se acusaba excesivamente el efectismo y la teatralidad, es decir, la delectación en el manejo de los recursos expresivos. Pero precisamente serán estas carencias —una esquematización elemental, una sugerente expresividad de fácil lectura y una teatralización monumental— la plataforma sobre la que se levantará su popularidad, que a la postre será la

[104] Cf. Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», 63

[105] Cf. Varios, «Sesión de Crítica de Arquitectura dedicada a la iglesia de los PP. Dominicos de Valladolid», Rna, 157 (1955), 10-19

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

razón de su trascendencia histórica: «Uno de los mayores encantos de la experiencia espacial de las iglesias de Fisac es la sensación —un tanto artificiosa y hasta morbosa— de encontrarse en un espacio irreal y artificial, bello sin duda, pero ajeno al espacio real en que uno se mueve, un espacio sofisticado que produce cierta sensación de soledad»[106]. Ciertamente, sus iglesias son espacios que hablan de la posibilidad del encuentro con lo ilimitado y lo eterno, de la trascendencia de Dios y de las dudas del hombre contemporáneo en su relación con Él: «Es decir, que a fuerza de objetividad, a expensas del materialismo de unos muros —dinámicos o ciegos, convergentes o iluminados—, llega Fisac al subjetivismo más tremendo, consiguiendo situar al hombre frente a su propia nada y llevándole a vivir físicamente el misterio sobrenatural de la fe»[107]. Desde el punto de vista litúrgico, se criticó mucho la excesiva separación entre el celebrante y los asistentes. A este respecto debemos tener presente que hasta después del Concilio Vaticano II no se reflejaron en las directrices de la Iglesia las bases para una auténtica renovación espacial; por eso, si bien en Arcas Reales persistía una exagerada magnificación del altar, el uso realista y expresivo de los materiales y el entronque con las corrientes neoempiristas supusieron un paso decisivo para el abandono de la retórica lingüística, en un auténtico esfuerzo de renovación formal.

Otro relativo fracaso fue el primer intento de integrar en un sólo equipo a diversos artistas plásticos para afrontar una obra conjunta. No fue fácil, y el conjunto quedó un tanto inconexo. La propiedad quería una imagen de la Virgen con Santo Domingo presidiendo el ábside; Fisac llamó para su ejecución a José Capuz, con quién ya había trabajado en el Espíritu Santo: «Desde entonces —declararía más tarde—, solamente ha presidido un crucifijo este lugar destacado del presbiterio»[108]. Las vidrieras figurativas y de colores violáceos de José María de Labra fueron muy criticadas, debido a su situación no visible para los fieles; estas vidrieras contrastaban con el cromatismo cálido —luz dorada que se va tornando blanca según se asciende— de un ábside que se distingue de la nave por su mayor altura y amplitud espacial. También fue difícil la relación del arquitecto con Jorge de Oteiza —como era de esperar—, con motivo de la casi expresionista escultura de Santo Domingo que lleva en sus manos «la estrella de luz que iluminará al mundo»: «Tuvimos una relación realmente curiosísima. Porque yo le encargué eso y entonces él dijo: —¡No sabía que yo hiciera algo que te gustase a ti! Y le contesté: —¡Si te lo encargo será porque algo me gustará! Entonces me

[106] González Amézqueta, A., «Las iglesias de Fisac», HA, 57 (1965), 52
[107] Francisco Lamas, citado en loc. cit.
[108] «Notas sobre mi arquitectura religiosa», HA, 57 (1965), 47

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

mandó un cajoncito con figuritas. —Te mando unas cuantas figuras para ver si alguna de esas 'porquerías' te sirve para algo. Y yo le contesté: —¡Pues parece que una de esas 'porquerías' me sirve para algo! Entonces empezó a hacerme en tres metros una 'porquería' de esas. Y cuando ya la tenía hecha para ponerla al fundidor —se fundió en aluminio— llegó y dijo: —¡Bueno, ahora te horrorizarás! Y dije: —¡Pues no me horrorizo! —Porque ¡no le he hecho un ojo! —Pues bueno, no le has hecho un ojo... En fin, le había hecho alguna judiada allí. Me dijo: —Y bueno, pues nada... —¡No, no! Ahora se funde y se acabó»[109]. En la Sesión de Crítica de Arquitectura destinada a comentar el Colegio Apostólico[110] se hicieron otras observaciones, en especial sobre la teatralidad y frialdad del espacio o a la falta de unidad en el estilo de las obras plásticas, y Luis Moya se indignó cuando Fisac expuso que renunciaba a reflejar lo estructural[111].

Con todo, la gran repercusión de Arcas Reales radicó en el hecho de que fue capaz de dirigir la atención de amplios sectores de la sociedad hacia la arquitectura. No en vano se trataba de uno de los pilares en los que se iba a apoyar la renovación de la arquitectura religiosa en España. La Medalla de Oro en la Exposición Internacional de Arte Sacro de Viena (1954) supuso la primera victoria frente a los «tradicionalistas» en el ámbito eclesial[112]. Pero sin duda, su principal valor y su misión histórica fue su valor dialéctico, es decir, el hecho de «aparecer como moderna», más allá de la coherencia global de sus planteamientos. Los recursos lingüísticos de Alcobendas y Vitoria serán los mismos que en Valladolid, aunque los aspectos fundamentales del dinamismo irán evolucionando.

3.2.3 Teologado de San Pedro Mártir en Alcobendas: el dinamismo doble

Se podría decir que el Teologado de San Pedro Mártir para los PP. Dominicos, en Alcobendas (Madrid, 1955/60), es una amalgama de pabellones presididos por una iglesia (fig. 9.12/15)[113]. El material básico es el «ladrillo con pestaña», con alguna insinuación de hormi-

---

[109] Fisac Serna, M., «Mi arquitectura religiosa», Conferencia, 10-11

[110] Cf. Varios, «Sesión de Crítica de Arquitectura dedicada a la iglesia de los PP. Dominicos de Valladolid», Rna, 157 (1955), 10-19

[111] Cf. Varios, «Una capilla en el Camino de Santiago», Rna, 161 (1955), 18

[112] El Arzobispo de Valladolid llegó a afirmar que el galardón había sido concedido por un jurado de protestantes, cuando el acta venía firmada por el propio Cardenal de Viena (cf. Fisac Serna, M., «Mi arquitectura religiosa», Conferencia, 21).

[113] Este templo también aparece en todas la obras generales de Fisac. Otras referencias son: Fisac Serna, M., «Teologado de San Pedro Mártir de los PP. Dominicos en Madrid», A, 17 (1960), 9-19; Idem, «Teologado de San Pedro Mártir para los PP. Dominicos. Madrid», Q, 45 (1961), 8-12; Idem, «Teologado de San Pedro Mártir para los PP. Dominicos, en Madrid», IC, 118 (1960), 148-57; Fernández Arenas, A., «Iglesias nuevas en España», 44-46; Morales, F., «Arquitectura religiosa de Miguel

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

gón en el pequeño pórtico que cierra la iglesia y en las galerías de los claustros; de hecho, el hormigón sólo aparece empleado a gran escala en la torre, una esbelta y desnuda estructura formada por dieciséis pilares cuadrados de sesenta y cuatro metros de altura que intenta conjugar la imagen de campanario con la identidad corporativa de un edificio al borde de una autopista. El programa de la iglesia es el específico de una iglesia conventual[114], con un gran coro para trescientos frailes y una zona de setecientos asientos para el público en general.

Al comenzar el estudio de la iglesia, Fisac, más que plantearse problemas de estilo, creyó necesario investigar acerca de la agrupación lógica de fieles en planta. La iglesia debería ser el elemento central y aglutinador del conjunto, y los tres grupos de religiosos de esta comunidad —profesores, estudiantes de últimos años de teología, y estudiantes coralistas— deberían poder convivir en las zonas generales con absoluta separación, evitando cualquier interferencia en las circulaciones al dirigirse a los diferentes actos de comunidad. En el templo se quería reunir a todos los fieles, pero situando a los religiosos en una posición de cierto realce; por otra parte, los lectores y el órgano deberían colocarse en el centro. No cabía, por tanto, disponer el coro alrededor del presbiterio, sino frente a él; tampoco parecía justificado que los fieles rodearan totalmente el altar, ya que su presencia en los laterales parecía demasiado forzada, confundiendo además las posiciones jerárquicas. Desechadas las soluciones circulares y elípticas de disposición asamblearia alrededor del altar, fue surgiendo una planta hiperbólica absolutamente inédita hasta la fecha, que pronto se comprobó que era realmente la más conveniente. Así, según se iba estrechando la planta, el espacio iría aumentando en sección. En el punto crítico, el altar doble que permitía celebrar para el público y para la comunidad se situaba sobre un presbiterio bastante elevado[115]. Aparecía, por primera y última vez en la obra de Fisac, el llamado «dinamismo doble».

Además de la geometría, los recursos empleados para conseguir este dinamismo fueron la luz y el color. La luz crece en intensidad desde los extremos, llegando a ser máxima sobre el altar, mientras que el color se utilizó para diferenciar los distintos ámbitos. Las tonalidades azules de la vidriera de la nave, unidas a las transparencias del entramado de ladrillo, crean una atmósfera fría que, mediante las dos vidrieras laterales de la iglesia, va pasando paulati-

---

Fisac», 25-47; Flores López, C., «Arquitectura española contemporánea» (vol. II), 382-387; Flores López, C./Güell Guix, X., «Arquitectura de España 1929/1996. Guía», 200

[114] Vid. cap. 12

[115] Fisac tuvo suerte, ya que ese altar pensado para celebrar de espaldas, pudo ser utilizado pocos años más tarde para celebrar igualmente hacia el pueblo o hacia el coro.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

namente hacia tonos dorados para fundirse sobre el presbiterio con la luz cenital blanca, que procede de una gran celosía de tubos metálicos. Esta luz se desplaza hacia la gama de rojos en la zona del coro de religiosos, donde una vidriera de suelo a techo recuerda la dedicación de esta escolanía a San Pedro de Verona, primer mártir dominico. Vidrios de casi tres centímetros de espesor, labrados a cincel después de su colocación, quiebran la luz mediante sus pequeños prismas, mientras que las figuras —muy expresivas— tienden a una bidimensionalidad que las lleva a enlazar con algunas técnicas y formas de la narrativa medieval. Sin embargo, los resultados no satisficieron al arquitecto, ya que la abundancia de piezas azules rompía la rotundidad del efecto buscado. De ahí que en alguna ocasión llegase a afirmar que «las vidrieras realizadas en completo desacuerdo con mis indicaciones, por artistas que no pudieron o no quisieron hacerlas como se les indicó, colocan a esta iglesia en una posición marginal»[116].

En la capilla del Santísimo se colocaron el Vía Crucis y los confesonarios. En clara simbología eucarística, todo ese espacio está matizado por tonos dorados que contrastan gratamente con la frialdad de la iglesia y con la abrumadora luz roja del coro, creando de esta forma un ambiente propicio para la meditación personal. La posición de la capilla rompe la simetría de la planta, introduciendo una tensión que se equilibra por la disposición asimétrica de la entrada, ya que el acceso lateral al templo, además de reducir su monumentalidad, permite una percepción progresiva del espacio que sólo se va desvelando cuando se recorre. De esta forma se potencia el efecto sorpresa, se aumenta esa sensación de espacio no limitado tan característica de las arquitecturas de Fisac y se añade privacidad al templo, permitiendo que el protagonismo se concentre de modo exclusivo en el altar; de hecho, los altares para las misas privadas de los religiosos se retiraron a una cripta ubicada bajo la capilla del Santísimo.

Por su parte, el oratorio de estudiantes se ubicó dentro de las crujías destinadas a dormitorios; es un espacio rectangular, con una pequeña dependencia que introduce la asimetría en el conjunto. En su presbiterio, la luz también entra del lado de la epístola, a través de unas vidrieras abstractas en rojos intensos; un crucifijo de bronce preside el espacio.

En el Teologado colaboraron numerosos artistas; la experiencia fue modélica. El gran crucifijo central del templo —corpóreo y en incisión por ambos lados—, fue fundido en bronce por Pablo Serrano, que también ejecutó en madera de nogal el grupo «La Virgen del

[116] Fisac Serna, M., «Notas sobre mi arquitectura religiosa», HA, 57 (1965), 48

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Rosario con Santo Domingo» que forma parte del muro frontal de la capilla del Santísimo. La gran vidriera del fondo —«Martirio de San Pedro de Verona»— fue ejecutada según cartones de Adolfo Wintermitz. Del escultor José Luis Sánchez son la celosía tubular sobre el presbiterio, las imágenes de la cripta, los diferentes bajorrelieves de santos Dominicos situados en las galerías de las celdas y también los símbolos dominicanos en los azulejos del refectorio. Las vidrieras corridas laterales, la vidriera en celosía de la zona de los fieles y la que representa la «Última Cena» en la capilla del Santísimo fueron realizadas según dibujos de José María de Labra. Las vidrieras del techo de esta misma capilla, así como las de la cripta y capilla del coristado —todas ellas abstractas— pertenecen a Francisco Farreras, que ejecutó también otra vidriera con yuxtaposiciones metálicas en el claustro. Al exterior, en la parte alta del muro que cierra la zona de los fieles, destaca un extenso relieve realizado en piedra por Susana C. Polac sobre el tema del martirio de los misioneros Dominicos en Oriente; de esta misma escultora es el crucifijo de la capilla de estudiantes. Fidel Serrano realizó la coronación metálica del campanario y el propio Fisac diseñó la colección completa de los objetos de uso litúrgico: custodia, cruz procesional, incensario con su naveta, lavamanos, juego de vinajeras, cáliz y dos pilas de agua bendita, además de los altares y la sillería del coro[117]. También ejecutó un modelo de cirial muy ingenioso —aunque no demasiado «auténtico»— que utilizó luego en varias iglesias (fig. 9.16). Consiste en un tubo de latón con tapa roscada que tiene en su interior un muelle helicoidal; el muelle presiona la vela hacia arriba, haciendo posible el aprovechamiento de los cabos sin que el candelero pierda dignidad; la llama siempre se encuentra a la altura conveniente, evitándose pérdidas y residuos de cera.

El Teologado de San Pedro Mártir fue una obra que, con sus múltiples contradicciones, reflejará el peculiar momento anímico e intelectual de Fisac. Así, si el espacio interior resultaba sumamente trascendido, no ocurría lo mismo con el exterior, macizo y pesado, probablemente a causa de la momentánea despreocupación estructural del autor. El ocultamiento de la estructura fue uno de los aspectos más discutidos de la obra dentro del ámbito profesional; a Fisac le interesaban más los aspectos perceptivos de la arquitectura, y de hecho, la incidencia de los factores subjetivos aportó a la obra un extraño aire romántico. La estructura, comparable a dos libros abiertos unidos por el lomo, era bastante corriente, pero permitía una diafanidad completa en el espacio interior; de hecho la cubierta semejaba flotar en el

[117] Cf. Morales, F., «Arquitectura religiosa de Miguel Fisac», 86-95. Fisac tiene otra custodia distinta a la de Alcobendas (cf. Varios, «Coloquios sobre iglesias», A, 52 (1963), 37).

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

aire, ya que lateralmente no parecía apoyarse sino en el vidrio. La polémica surgida en torno a este templo se generalizó, llegando a tal punto que, durante un tiempo, los Dominicos ofrecieron un libro de reclamaciones para que cualquiera pudiese expresar por escrito su opinión. No obstante, la postura del público volvió a ser muy importante para el desarrollo de la arquitectura religiosa en España, prolongando así la estela de Valladolid. A pesar de las opiniones negativas sobre ella, incluso del mismo arquitecto —el propio Fisac diría que Alcobendas apenas aportaba algo ni plástica ni conceptualmente a su itinerario de arquitectura religiosa[118]—, la sociedad establecería esta obra como el paradigma de iglesia moderna e incluso de toda la nueva arquitectura. Quizá por eso, contradiciendo a su autor, otros mantendrán que el nuevo tipo de iglesia propuesto aquí por Fisac sería clave en su trayectoria, también en la historia de la arquitectura española[119].

3.3 LA CONVERGENCIA ASIMÉTRICA: EL MURO DINÁMICO (1953/64)

El muro dinámico aparece como el elemento unificador de un grupo de iglesias constituido por siete edificios —entre proyectos y obras realizadas— más las dos versiones de la iglesia de Vitoria (1957 y 1958). Su consecuencia espacial y arquitectónica más importante fue la asimetría, desarrollada tanto en planta como en alzado, y que precisamente será la clave para activar el movimiento del espacio interno. En las plantas de las iglesias anteriores a 1957, persistió una cierta continuidad formal con las del grupo convergente simple, ya que los dos muros tendían a encontrarse sin mas diferencia que la prolongación de uno de ellos por detrás del presbiterio formando el ábside.

A partir de 1958 las plantas presentarán una mayor madurez y complejidad, al independizarse por completo el muro envolvente transformado en un conjunto de segmentos curvos enlazados que rodeará por tres lados la nave de la iglesia. La dirección que se imprime al espacio deja de ser la que puede representar un vector centrado dirigido hacia el altar, para adoptar la de una directriz curva que resbala sobre el muro. Se produce así un acercamiento menos rígido pero también más tenso, al contar con el apoyo de la asimetría. Además, la disposición de un sólo lucernario lateral incidiendo sobre el ábside, permitía subsanar la indeseable anulación volumétrica de cualquier figura que se colocase en él, debida a la super-

[118] Cf. «Notas sobre mi arquitectura religiosa», HA, 57 (1965), 48
[119] Cf. Urrutia Núñez, A., «Arquitectura española. Siglo XX», 418

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

posición de iluminaciones equivalentes. Se puede decir por ello que Fisac aceptó tranquilamente las críticas de Manuel Herrero Palacios a la iglesia de Arcas Reales, y mejoró su idea de templo[120].

Las experiencias realizadas alrededor del muro dinámico tuvieron una amplia repercusión internacional. Como ha señalado Plazaola reiteradamente[121], esta influencia fue especialmente clara en la obra de Hans Schädel: San Alfonso, en Kleesburg-Würzburg (1952/54), San José, en Hasloch-(Lhor)-am-Main/Würzburg (1956/57) o San Pío X, en Schippach-Rück (1958/60) son algunos ejemplos.

3.3.1 El descubrimiento

La primera obra en la que se observa la prolongación de uno de los muros convergentes fue la capilla para el Instituto de Enseñanza Media en El Ejido (Málaga, 1953/60)[122] (fig. 9.17). El programa del instituto incluía un oratorio y un salón de actos con la misma superficie; ambos usos requerían espacios convergentes, por lo que a Fisac se le ocurrió disponerlos girados y aprovechar el muro medianero. Apareció así un paramento inclinado sin huecos —el muro compartido—, mientras que en el otro se disponían todas las aberturas: «Ese muro ciego veo que al pintarlo de blanco y no poner nada de imágenes, da mucho dinamismo. Y entonces, cuando me encargan la iglesia parroquial de la Virgen de la Coronación de Vitoria, ya hago intencionadamente un muro que llamo yo 'muro dinámico' y exagero también la diferencia con el otro»[123].

En la planta se ve que mientras el muro izquierdo conserva su disposición convergente, el derecho se prolonga sin solución de continuidad, envolviendo al altar por detrás. Además, esta disposición exigía la supresión de una de las dos vidrieras verticales del ábside que se encontraban en las plantas de Valladolid y Escaldes. De ahí surgió una alteración importante del valor relativo de los muros, que dejaron de ser equivalentes. Uno de ellos adquirió el tratamiento de «estático»; pasó a servir como referencia y a detener o interrumpir el desliza-

---

[120] Cf. Varios, «Sesión de Crítica de Arquitectura dedicada a la iglesia de los PP. Dominicos de Valladolid», Rna, 157 (1955), 17

[121] Cf. «El arte sacro actual», 355-358; «Miguel Fisac. El afán de crear», Ars Sacra, 2 (1997), 8; etc.

[122] Cf. Morales Saro, M.C., «La arquitectura de Miguel Fisac», 88-89; Morales, F., «Arquitectura religiosa de Miguel Fisac», 24; Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», 42; Fernández Arenas, A., «Iglesias nuevas en España», 47-48

[123] Fisac Serna, M., «Mi arquitectura religiosa», Conferencia, 6

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

miento del espacio, para lo cual se cargará de obstáculos; el otro asumió la tarea de dirigir la mirada del espectador hacia el altar, de forma continua e ininterrumpida.

El muro dinámico, además de ser curvo y visualmente continuo, recibe una iluminación directa y tiene una calidad superficial lisa, pulida y blanca, elementos que refuerzan la tendencia a la transformación en movimiento acelerado, frente a la rugosidad y aspereza del estático, que es invariablemente recto.

3.3.2 Desarrollo y variaciones: San Florián, Ayamonte y El Zofío[124]

El galardón de 1954 hizo que Miguel Fisac comenzase a ser conocido en Europa como constructor de iglesias. Por eso, cuando poco después se convoque un concurso internacional para edificar el templo parroquial de San Florián, en Viena (fig. 9.18), Fisac podrá participar con ciertas garantías, a pesar de caer derrotado frente a Rudolf Schwarz, quién finalmente lo construirá en colaboración con H. Friedl y M. Schwarz (1953/60)[125]. En el anteproyecto presentado al concurso (1956) ya se diferencian claramente los dos muros —dinámico y estático—, con una mayor inclinación del primero que responde a la idea de una mayor «aceleración». La asimetría se refuerza en alzado, con la apertura de amplias capillas laterales y de una vidriera corrida que corta al muro estático e interrumpe bruscamente la cubierta parabólica. Por contraste, el muro dinámico —de textura plana y luminosidad acentuada— se continúa en un doble sentido: hacia adelante, hasta rodear por detrás el ábside, y hacia arriba, hasta unirse con una vidriera que recorre la segunda rama de la parábola. La diferenciación se acentúa por el valor plástico del ladrillo, de textura profunda e irregular.

La planta de El Ejido se repite casi literalmente en el proyecto para la iglesia de Ayamonte (Huelva, 1957) (fig. 9.19), aunque con algunas variaciones, como el giro especular con respecto al eje longitudinal y la incorporación de un baptisterio parecido al de San Florián. De la iglesia vienesa incorporaba, además, el juego plástico del techo o la disposición convergente y en fuga cromática de dos vidrieras: una situada en el muro estático de ladrillo visto, y otra en el eje de la cubierta. La estructura de la cubierta se resolvió mediante pórticos transversales de hormigón armado, arriostrados por dos grandes vigas metálicas en el centro

---

[124] Cf. Morales, F., «Arquitectura religiosa de Miguel Fisac», 48-49/52-55; Fullaondo Errazu, J.D., «Miguel Fisac 1. Años experimentales», NF, 39 (1969), 41-42; Morales Saro, M.C., «La arquitectura de Miguel Fisac», 89-90; Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», 43/45/46

[125] Cf. Pehnt, W./Strohl, H., «Rudolf Schwarz 1897-1961. Architekt einer anderen Moderne», Verlag Gerd Hatge, München, 1997, 290-293

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

y en el lateral derecho. Los pórticos cambian de cota en su encuentro con la cercha central, ya que uno se apoya en su cordón superior y otro en el inferior, posibilitando la aparición de una vidriera continua. La estructura queda oculta al interior por un falso techo de madera. La longitud de la cubierta inclinada y la pluviosidad de la región, aconsejaron realizar las vigas en forma de V de modo que pudieran actuar como canalones, manifestándose al exterior a modo de inmensas gárgolas.

Este proyecto no construido, contemporáneo de las casas de la cultura en Cuenca y Ciudad Real (1957), deja entrever una incipiente preocupación estructural de Fisac que podríamos calificar de expresionista; es, por otra parte, la primera vez que aparece algo parecido a lo que serían los «huesos»: elementos de cubrición cuya forma está determinada por la acumulación de usos no exclusivamente estructurales.

En la iglesia proyectada para el centro parroquial del barrio de El Zofío, en Madrid (1958) (fig. 9.20) Fisac daba un paso más: el muro dinámico giraba casi del todo, prolongándose en el paño de fachada de la misma forma que lo había hecho en el ábside y quedando así convertido en un auténtico muro envolvente. Por su parte, el muro estático —definitivamente logrado— admitía la entrada como una interrupción más (baptisterio, confesionarios y vidriera continua). En alzado se llegaba a la pérdida total de la fachada, ya indefinible por su conexión con el muro curvo. La elevación del techo resultaba muy acentuada, y la iluminación conservaba el sentido de fuga en intensidad y color hacia el altar.

3.3.3 Una obra maestra: la iglesia de Nuestra Señora de la Coronación

Como hemos visto en el Capítulo 7, Miguel Fisac recibió en 1957 una invitación para participar en la construcción de cinco nuevas parroquias en la ciudad de Vitoria formando equipo con Alejandro de la Sota. La imposibilidad de un llegar a un acuerdo entre ambos arquitectos motivó la disolución del tándem y la presentación de dos propuestas independientes[126].

El primer anteproyecto (1957) (fig. 9.21) se encontraba en continuidad con las plantas de El Ejido, San Florián, etc., en las que el muro dinámico no recogía el fondo de la iglesia[127]. En realidad, no se trataba tanto de un edificio como de un conjunto edificado, formado por

[126] Cf. Delgado Orusco, E., «La arquitectura y obra religiosa de Javier Carvajal», Ars Sacra, 8 (1998), 14

[127] Morales, F., «Arquitectura religiosa de Miguel Fisac», 50

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

el templo, un salón de actos enfrentado a él, una vivienda parroquial cuya misión sería ocultar la medianera existente y una larga crujía de usos diversos, que cerraría el fondo de una plaza abierta a la calle, muy matizada por una pérgola y un estanque. En el centro se alzaría un esbelto campanil de hormigón, al lado del baptisterio exento. El hecho de plantear en esta propuesta un baptisterio perfectamente cuadrado y separado del templo permitió la aparición del muro dinámico envolvente, ya que desligó este uso de su posición habitual posibilitando la continuidad de ambos paramentos[128]. Este anteproyecto se encontraría en la memoria de Antonio Fernández Alba —que intervino en la Sesión de Crítica[129]— cuando al año siguiente proyectase la iglesia de su convento de la Purísima Concepción en Salamanca (1958/62), de evidentes equivalencias formales[130].

La versión que se construyó data de 1958, y en algunos aspectos presentaba notables avances tipológicos[131] (fig. 9.22/24). La vidriera continua desaparecía, siendo sustituida por un conjunto de pequeñas aperturas rítmicas que perforan el muro estático, mientras que el baptisterio aparece integrado en el volumen único y, sobre todo, surge el muro envolvente, que cumple todos los requisitos de dinamismo y continuidad exigidos por Fisac. Se dibuja, de esta forma, una planta funcionalmente asimétrica en la que el eje principal no coincide con el que definen el altar y una entrada que ahora queda desplazada hacia el muro estático. Persisten como constantes la elevación del suelo y del techo, y la iluminación del ábside lateral a través de una vidriera asimétrica.

Fisac afirmaba en la memoria: «Las soluciones tanto técnicas como estáticas de este proyecto se han encaminado, por una parte, a cumplir, con la mayor fidelidad posible, las pres-

---

128 Rafael Aburto criticó duramente esta solución (cf. Varios, «Las nuevas parroquias de Vitoria. Sesión de Crítica de Arquitectura», Rna, 196 (1958), 19).

129 Cf. ibídem, 17

130 Vid. cap. 12

131 Además de las abundantes referencias en todas las obras generales, podemos señalar las siguientes: Varios, «Las nuevas parroquias de Vitoria. Sesión de Crítica de Arquitectura», Rna, 196 (1958), 1-19; Fisac Serna, M., «Iglesia de la Coronación de Nuestra Señora, Vitoria», A, 17 (1960), 36-40; Idem, «Iglesia Parroquial de la Coronación de Ntra. Señora. Vitoria», Q, 45 (1961), 13-14; Idem, «Cubierta para la Iglesia de la Coronación», Tecnología y Arquitectura, 14 (1991), 54-59; Fernández Arenas, A., «Iglesias nuevas en España», 47-48; Plazaola Artola, J., «El arte sacro actual», 198-199; Sa., «Iglesia parroquial en Vitoria», HA, 32 (1961), 20; Flores López, C., «Arquitectura española contemporánea» (vol. II), 310-313; Kidder-Smith, G.E., «The New Churches of Europe/Las Nuevas Iglesias de Europa», The Architectural Press, London, 1964, 240-243; Morales, F., «Arquitectura religiosa de Miguel Fisac», 56-59; Mozas Lérida, J./Fernández, A., «Vitoria/Gasteiz. Guía de Arquitectura, COAVN-Delegación de Álava/A+T ediciones, Vitoria, 1995, 118; Flores López, C./Güell Guix, X., «Arquitectura de España 1929/1996. Guía», 295; Monforte García, I., «Arquitectura religiosa contemporánea en Vitoria en la segunda mitad del siglo XX», Memoria de Licenciatura inédita (Facultad de Filología, Geografía e Historia de la Universidad del País Vasco, Vitoria)

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

cripciones litúrgicas de un templo católico, unidas a las propiamente materiales, tales como conseguir una óptima visibilidad, acústica, iluminación, ventilación, y demás condiciones físicas que debe tener el recinto. Sin embargo, la esencial característica ha de ser la de conseguir un ambiente de espiritualidad; una iglesia ha de ser un trozo de aire sagrado que ayude plásticamente, sensorialmente, a los fieles a acercarse a Dios. Para favorecer este acercamiento de los fieles hacia Dios y crear un ambiente da comunión en la asistencia al Santo Sacrificio de la Misa se ha intentado conseguir un cierto dinamismo plástico hacia el altar. Este dinamismo está encomendado a dos factores: uno es la conjunción de un muro envolvente («muro dinámico») blanco, liso, sin ningún punto de referencia, que obliga a la mirada a resbalar tangencialmente al fondo del ábside, donde se sitúa el altar, contraponiendo[le] un muro de sillarejo visto («muro estático»), más bajo, con una iluminación en celosía, y en el que se colocan una imagen de la Virgen, el Vía Crucis, la capilla del Santísimo Sacramento y la comunicación al baptisterio. Con la conjunción de estas dos disposiciones paramentales se pretende conseguir ese dinamismo espacial. De otra parte, la fuerte iluminación del ábside, conseguida por un gran ventanal no visible directamente por los fieles, la ordenación cromática en fuga de las celosías del muro de piedra, unido a una disposición ascendente de techo y suelo, son los medios que se utilizan para conseguir esa tensión concentrada hacia el altar. La estructura del edificio se ha estudiado de forma muy simple, con los muros perimetrales como elementos sustentantes de unas formas metálicas trianguladas. La cubierta es de plancha de aluminio, y tanto en el interior como en el exterior todos los materiales se presentan en su auténtica calidad. La capacidad de la iglesia es para 700 fieles sentados, y en el exterior un campanil de cuatro pilares de hormigón armado, con un remate metálico, remarca al carácter religioso del edificio. El crucifijo y el Vía Crucis han sido realizados por el escultor Pablo Serrano, y las vidrieras por el pintor Francisco Farreras»[132].

Sobre el gran dintel de hormigón de la entrada se colocó la inscripción «Cum Christo regnat», en referencia a la Virgen Reina, y un bello logotipo alusivo a la Coronación de María.

Los confesonarios se ubicaron bajo el coro. Un techo continuo de madera —el tercer paramento del templo, por orden de importancia— ocultaba las cerchas invertidas de la cubierta, mientras que al exterior, el muro de piedra de Nanclares de Oca intentaba relacionar-

[132] Fisac Serna, M., «Iglesia de la Coronación de Nuestra Señora, Vitoria», A, 17 (1960), 36-40; Idem, «Iglesia Parroquial de la Coronación de Ntra. Señora. Vitoria», Q, 45 (1961), 13-14

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

se con un paisaje suburbano que pronto dejaría de serlo. A pesar de que Fisac diga en la memoria que tanto exterior como interiormente los materiales se habían dejado con su acabado natural, el muro se enfoscará por dentro para producir el famoso efecto dinámico, algo que evidentemente se contradice con la sinceridad constructiva propugnada por el autor.

Esta obra supuso varias cosas para la arquitectura religiosa de Fisac: en primer lugar la culminación de un apreciado e ingenuo organicismo; también la valoración de las texturas que el tiempo dota de propia expresividad dramática, la depuración del hecho arquitectónico hasta el punto de lograr un espacio dinámico y vital, humilde y comunitario, definido tan sólo por el silencio y la luz gradual, y la consecución de una arquitectura verdaderamente humanizada; ideas todas ellas que venía persiguiendo desde años atrás y que le vincularían tanto con el último Le Corbusier como con el Aalto más enraizado. La iglesia de Vitoria fue considerada por la crítica internacional como una obra maestra de la arquitectura contemporánea[133]. El mismo Fisac se mostraba totalmente satisfecho por el resultado obtenido, concediendo encendidos elogios a las vidrieras de Francisco Farreras —rojas en la capilla del Santísimo y de coloraciones ciánicas en el óculo sobre el baptisterio— y al crucifijo de madera de nogal de Pablo Serrano. También reconocía que había resultado una iglesia muy fotogénica, agradeciendo a un jovencísimo Alberto Schommer (que entonces firmaba A.S. Koch) el hecho de que hubiera contribuido a magnificar su imagen. Es evidente que todo lo que antes era búsqueda se encuentra en ella plenamente conseguido —Carlos Flores llegó a calificar esta iglesia de «minimalista»[134]—, si bien aún estaban presentes algunos recursos constructivos tradicionales que con el proyecto de la iglesia de Cuenca, Fisac comenzaría a abandonar definitivamente.

3.3.4 Los epígonos del dinamismo: Raventos, Cuenca y Calahorra[135]

La última versión del sistema de muro dinámico apareció en un proyecto fechado en 1958 para una pequeña capilla en la finca San Miguel y el Pas (Huesca) (fig. 9.25), donde un paño totalmente curvado con tres inflexiones tenía encomendada la función movilizadora

---

[133] Cf. Kidder-Smith, G.E., «The New Churches of Europe/Las Nuevas Iglesias de Europa», 240

[134] Cf. Flores López, C./Güell Guix, X., «Arquitectura de España 1929/1996. Guía», 295

[135] Estos tres proyectos aparecen referenciados en: Varios, «Concurso de anteproyectos de la Iglesia Parroquial de San Esteban Protomártir. Cuenca», A, 25 (1961), 13-51; Morales, F., «Arquitectura religiosa de Miguel Fisac», 70-71/74-77; Flores López, C., «Arquitectura española contemporánea» (vol. II), 376-377; Fullaondo Errazu, J.D., «Miguel Fisac 1. Años experimentales», NF, 39 (1969), 43; Morales Saro, M.C., «La arquitectura de Miguel Fisac», 91; Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», 47/108/114

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

del espacio interior. A esta disposición se añadía el fuerte contraste curva-recta entre ambos muros y la acentuación de todos sus caracteres respectivos. En cubierta se incorporaba un lucernario, que con su luz rasante iba acompañando al muro dinámico en su recorrido. Una gran puerta de entrada permitía asistir a la celebración litúrgica desde el exterior del templo. Terminaba así en 1958 el ensayo del tema «dinamismo por muro curvo», para dejar paso a una nueva etapa. A partir de Raventos, Fisac volverá a la ortogonalidad en sus iglesias: el camino estaba cerrado y no cabía ir más allá.

Efectivamente, cuando en 1959 se presente al concurso de la iglesia parroquial de San Esteban Protomártir, en Cuenca (fig. 9.26), ensayará una última versión del dinamismo, convocando todos los efectos anteriores en el llamado «dinamismo por reiteración de convergencias». Se trabajó con una planta muy sencilla: un cuarto de corona circular limitado por dos muros planos y dos curvos. Los muros laterales formaban un ángulo recto, aumentando paulatinamente las fuentes de luz mediante pequeños huecos contrapeados según cierta serie numérica, y contando con una variación gradual del cromatismo. El circulo interno era una pantalla de hormigón, pequeña y gruesa, donde se apoyaban todas las piezas de la cubierta; el externo, por el contrario, sólo era un cerramiento de fábrica armada compuesta de bloques hormigón ligero, ya que las particularidades del terreno llevaban a plantear una solución estructural con pilares aislados y pilotaje «in situ». La diafanidad de la nave se conseguía gracias a una cubierta que aunque en principio era una auténtica innovación, en realidad eran las mismas piezas en V de Ayamonte, prolongadas y deformadas. Se trataba de nueve vigas de hormigón pretensado de más de treinta metros de luz en forma de ala de gaviota, dispuestas radialmente y cuyos vértices se apoyaban en el muro testero, abriéndose hacia la zona anterior de la iglesia hasta formar con su vuelo un porche de entrada. El aspecto aerodinámico —ingrávido y pesante a un tiempo— de estas piezas de doble curvatura que ocultaban el origen de la luz, confería a la cubierta una fuerte carga formal, en donde la importancia concedida a la estructura reforzaba una idea de convergencia casi obsesiva.

Además de insistir en las ideas anteriores, con esta iglesia Fisac buscaba liberar a los fieles de las compresiones psicológicas de las naves-embudo, estrechas y dirigidas hacia adelante, al introducir levemente la idea de espacio transversal. Además del altar y como consecuencia de la amplitud concedida a la nave, el concepto de asamblea comenzaría a adquirir relevancia en la conformación del espacio.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

En este momento, Fisac ya era muy conocido como constructor de iglesias. Tanto es así, que Luis Moya no tendría ningún reparo en confirmar la influencia de su obra en las propuestas presentadas al concurso[136]. Lógicamente, sus expectativas de lograr el premio eran altas y estaban fundadas. Sin embargo, su proyecto obtuvo el segundo premio. Fisac siempre ha sostenido que el jurado consideró en el acta que su proyecto era el mejor, pero que no se podía premiar por las dificultades que su construcción entrañaría[137]. Sin duda no le faltaba razón cuando afirmaba que el jurado premió «un proyecto de tan baja calidad que, al ejecutarlo posteriormente, tuvieron que cambiarlo en su totalidad y hacer otro completamente distinto»[138]. Pero lo que no es exacto es la referencia al acta. Como se puede comprobar en la revista «Arquitectura», que publicó el fallo del concurso en 1961, el acta dice textualmente así: «5, b. Lema: GAVIOTA. Los elementos de composición que este Jurado tiene que destacar al proponer este anteproyecto para el segundo premio del Certamen son muy distintos a los del anterior; aunque tampoco se aprecia en este trabajo nada contrario a las normas litúrgicas y la distribución general no presenta grandes deficiencias, es, sin embargo, la idea del tempo [sic., por «templo»] en sí la que consideramos de mayor interés y la que le hace merecedor del premio propuesto. Este anteproyecto demuestra que el ambiente interior ha sido cuidadosamente estudiado, pero en contraposición consideramos que el aspecto exterior del templo, aún con sus indudables valores estéticos, desentona del ambiente de la ciudad, factor que, como ya se ha señalado, se considera por este Jurado de gran importancia. El sistema constructivo propuesto, aunque realizable hoy día, creemos que entrañaría serias dificultades»[139]. Se valoraba, por tanto, la adecuada idea de templo como punto fuerte de la propuesta —que no es lo mismo que decir que fuera el mejor templo de los presentados— y la gradación de la densidad espacial, mientras que se le criticaba la falta de adecuación al contexto; en este sentido, la referencia al sistema constructivo no dejaba de ser una apostilla lateral.

Para Fisac, ésta fue una dolorosa experiencia que Enrique Lafuente Ferrari —uno de sus comentaristas incondicionales— pareció profetizar en 1957: «Hace años, porque en una

---

136 Cf. Varios, «Concurso de anteproyectos de la Iglesia Parroquial de San Esteban Protomártir. Cuenca», A, 25 (1961), 61

137 Cf. por ejemplo: Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», 40; Arques Soler, F., «Miguel Fisac», 147; Gaenssler, M. (dir.), «Miguel Fisac. Arquitecto», 18; o Fisac Serna, M., «Mi arquitectura religiosa», Conferencia, 6

138 Gaenssler, M. (dir.), «Miguel Fisac. Arquitecto», 20

139 Varios, «Concurso de anteproyectos de la Iglesia Parroquial de San Esteban Protomártir. Cuenca», A, 25 (1961), 14

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

exposición de arte un ilustre arquitecto no obtuvo un primer premio al que aspiraba, sino sólo el segundo, se revolvió contra el Jurado, al que trató desconsideradamente en declaraciones que se imprimieron, negando competencia y discernimiento a las personas que intervinieron en el fallo; quiero apostillar que en el Jurado formaban varios de los primeros arquitectos de España, junto a algunos críticos, y que el que esto escribe, el más modesto entre los críticos e igualmente vejado por la colectiva repulsa de dicho arquitecto, le había votado para el premio al que aspiraba»[140]. Además, Fisac consideraría como una circunstancia agravante el hecho de que en el jurado se encontrase César Ortiz-Echagüe, reciente vencedor del Premio Reynolds y miembro del Opus Dei, entidad que él había abandonado violentamente apenas cinco años antes. En todo caso, el fallo de este concurso motivó la progresiva preocupación del arquitecto sobre los aspectos contextuales de la arquitectura, y a partir de este momento, en todas sus memorias aparecerá una referencia explícita a las condiciones ambientales y ecológicas del paisaje.

Fisac tampoco tuvo suerte con el proyecto de capilla para la Escuela Apostólica de Misioneros del Espíritu Santo, en Calahorra (Logroño, 1961/63), muy similar al de Cuenca[141] pero con algunas diferencias, como la mayor altura del vértice del presbiterio, el muro de apoyo cóncavo y la ausencia del recurso a la reiteración de convergencias, pues de la capilla prevista sólo llegó a construirse la cimentación.

3.3.5 Las iglesias de transición[142]

Con el proyecto nunca construido de la iglesia rural en Villafrea de la Reina (León, 1959)[143] (fig. 9.27), Fisac parece remitirse a las experiencias de Rudolf Schwarz en Aquisgrán o Düren[144] (fig. 5.15/16 y 5.18). Es un cambio de tercio radical, difícil de interpretar, aunque conociendo la personalidad del arquitecto, probablemente no haya nada que interpretar. Se trata de un aula rectangular, con un presbiterio elevado donde el altar no se coloca en el eje, y que recibe un gran chorro de luz a través de un inmenso lucernario; la sacristía, un coro en

---

[140] «La arquitectura», Diario «ABC», 14/09/57; reproducido en: Bravo Remis, R./Cánovas Alcaraz, A. (dir.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», Arquitectos, 135 (1994), 46-47. También se puede entender como una referencia al concurso de la Basílica de la Merced, donde Fisac obtuvo el segundo premio.

[141] Cf. Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», 114

[142] Ibídem, 47/110/115; Colomina Serrano, G., «Proyecto de iglesia en Villafrea de la Reina, León», TA, [número desconocido] (1960), [páginas desconocidas]; Fisac Serna, M., «3 nuevas iglesias de Fisac», HA, 57 (1965), 54-59; Morales, F., «Arquitectura religiosa de Miguel Fisac», 72-73

[143] En algunos sitios dice Villafranca de la Reina (cf. ibídem, 47).

[144] Vid. cap. 4

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

esquina y un pequeño atrio exterior completan el conjunto. Las cubiertas a un agua, los volúmenes descompensados y una repentina sutileza, recuerdan a Fernández del Amo, Corrales y Molezún o incluso al mismo Alejandro de la Sota en algunos de sus gestos.

El proyecto de capilla para Instituto de Enseñanza Media «Núñez de Arce», en Valladolid (1961), tampoco se llegó a construir. Con planta cuadrada y altar central, se encuentra ya dentro del discurso propio del hormigón armado. Fisac mantenía un creciente interés por crear cada vez un mayor sentido comunitario entre los fieles, intentando que lo único que se manifestase fuera la reunión entre los asistentes y el celebrante; la arquitectura perdía protagonismo.

En la iglesia parroquial de Punta Umbría (Huelva, 1964) (fig. 9.28), los escasos recursos económicos obligaron a plantear una estructura de la máxima elementalidad para una iglesia que se necesitaba grande y crecedera. La ligera pendiente hacia el mar que tenía la parcela se continuó dentro del edificio, y el conjunto se estudió de tal forma que fuera posible ir construyendo naves en abanico conforme la financiación lo fuese permitiendo, hasta cubrir toda la superficie prevista.

La iglesia estaría compuesta de muros de carga de pie y medio de ladrillo, sobre los que apoyaba una estructura tridimensional de acero. Sobre ésta se colocó un doble tablero de rasilla y una solera para recibir los listoncillos de teja plana. Con el fin de facilitar la comunicación de unas naves con otras, los muros estaban perforados por huecos triangulares sin arcos de descarga y, por tanto, la ejecución de la obra pudo hacerse con mano de obra muy poco cualificada. Adheridos a la iglesia aparecieron el salón parroquial, la sacristía y otros servicios, todos ellos tratados con la máxima sencillez y economía. La estética del conjunto responde a su más estricta expresividad constructiva: los muros de ladrillo se enfoscan tanto interior como exteriormente y se juega con el movimiento de las cubiertas de las diferentes naves, dispuestas a distintos niveles. Fisac relacionaba esta morfología estructural con la proa de un navío y la disposición de los muros con las velas de los barcos.

Tras la experiencia de Cuenca, este proyecto se quería —o por lo menos así se vendió no sin cierta candidez— «en perfecta armonía con el ambiente marinero del lugar»[145].

En cualquier caso, la verdadera transición hacia el templo posconciliar la sufrirá en sus propias carnes —si se pudiese hablar así— el proyecto de ermita en la Costa de los Pinos

[145] Fisac Serna, M., «3 nuevas iglesias de Fisac», HA, 57 (1965), 58

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

(Son Servera, Mallorca) (fig. 9.29). Con sus tres propuestas realizadas entre 1963 y 1966, este proyecto pasará desde el templo abierto a la ermita cerrada, todavía dentro del discurso del muro dinámico, y, posteriormente, a una versión reducida de Santa Ana de Moratalaz, muy graciosa en cuanto condensa su esquema fundamental pero a escala «infantil»[146].

4. EL TEMPLO POSTCONCILIAR

Tras el Concilio Vaticano II, Fisac se dio cuenta de que el problema litúrgico había cambiado por completo y que la repercusión de las nuevas orientaciones litúrgicas en el templo iba a ser importante. Después de establecer diversos contactos con liturgistas y sacerdotes para asimilar los cambios de programa, sentenciaría: «Se acabó el dinamismo: ahora lo que hay que hacer es un corro»[147].

Su arquitectura religiosa de esta etapa se caracteriza por las denominadas «iglesias de asamblea conciliares». El Concilio había dado una gran importancia a la Liturgia de la Palabra; esta liturgia no se realizaba en el mismo lugar que la Liturgia Sacramental; por eso, lo que antes era una atracción exclusiva ahora habría de diversificarse. El altar dejaba de ser el único punto de atención para ser uno más de los cinco lugares donde se manifestaría la presencia de Cristo: la asamblea (nave), la persona del presidente (sede), la Palabra de Dios (ambón), el sacrificio eucarístico (altar), y «sobre todo» la reserva sacramental (sagrario)[148]. Para el fiel, el lugar de atención iría variando según fuera avanzando la ceremonia; los movimientos del sacerdote, antes concentrados en el altar o en el eje de aproximación, ahora se tornaban transversales, desplegándose por todo el presbiterio: las dimensiones del altar, por lo tanto, podrían ser menores. En esta nueva ordenación, ninguno de los puntos de atención sobre el presbiterio tenía una preferencia absoluta, sino que su jerarquía era contextual, requiriendo un tratamiento espacial individualizado. Con franco sentido pedagógico, Fisac asimiló esta nueva puesta en escena de la liturgia al pasaje evangélico de los discípulos de Emaús: consideración de la vida de Cristo, explicación de las Escrituras, partición del Pan y comunión; y claro, el problema arquitectónico era completamente distinto[149].

---

[146] Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», 114

[147] «Mi arquitectura religiosa», Conferencia, 6

[148] Cf. Constitución «Sacrosanctum Concilium», nº 7, en: Concilio Vaticano II, «Constituciones. Decretos. Declaraciones», BAC, Madrid, 1976, 189 (Vid. apéndice I, cap. 3); cf. también: Plazaola Artola, J., «Miguel Fisac. El afán de crear», Ars Sacra, 2 (1997), 12

[149] Cf. «Mi arquitectura religiosa», Conferencia, 7

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Por otra parte, la Liturgia de la Palabra exigía un tratamiento acústico mucho más completo de lo que se venía haciendo, ya que desde este punto de vista, el templo funcionaba como una sala de conferencias. Si antes el sacerdote realizaba sus oraciones en voz baja, y sólo se dirigía al pueblo en la homilía, desde el púlpito, ahora, por el contrario, la Misa era dialogada. En último caso, si la resolución de este problema fuese óptima, resultaría innecesario el empleo de medios técnicos para la ampliación del sonido, lo que daría una mayor autenticidad e intimidad a una reunión comunitaria ya potenciada en planta con disposiciones más o menos circulares.

4.1 LAS IGLESIAS TRANSVERSALES (1965/69)

4.1.1 Iglesia parroquial en Canfranc

Si en Cuenca se había iniciado una sensible ampliación del eje transversal en detrimento del anterior concepto de dinamismo espacial, esta tendencia se confirmó en la iglesia parroquial de Canfranc (Huesca, 1963)[150] (fig. 9.30/32). El programa era el correspondiente a un complejo parroquial rural, compuesto por un templo con todos sus servicios anejos y la vivienda del párroco. Este programa se desarrolló teniendo en cuenta las características topográficas del terreno —una ladera muy inclinada con abundante arbolado—, las climatológicas —una estación de montaña— y las dificultades para el aprovisionamiento de materiales constructivos.

Se dibujó una planta en forma de abanico cerrada por un muro frontal sinuoso, en la que los anejos al templo mantenían su propio orden ortogonal a izquierda y derecha. Siguiendo las prescripciones litúrgicas del Concilio Vaticano II, Fisac pretendía conseguir un espacio adecuado para la reunión de la asamblea eucarística. La nave se separaba del presbiterio por una diferencia de niveles mucho menos acusada que en ejemplos anteriores, marcando claramente en el presbiterio la disposición de los elementos litúrgicos: a la izquierda, la presidencia y el ambón para la proclamación de la Palabra; prácticamente centrado, el altar del sacrificio, dejando abierta la posibilidad de celebrar de frente o de espaldas a la asamblea; dentro de este mismo presbiterio, en una columna situada a la derecha, se colocaba una imagen de la Virgen en su advocación del Pilar (patrona de Canfranc), y más allá, la capilla del

[150] Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», 114; Fisac Serna, M., «3 nuevas iglesias de Fisac», HA, 57 (1965), 54-59; Morales Saro, M.C., «La arquitectura de Miguel Fisac», 149-151

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Santísimo con el sagrario para la reserva. Se preveía también, en ese lugar, un pequeño espacio habilitado como relicario, en donde se podrían guardar distintas imágenes que, ocasionalmente, conviniera exponer en el presbiterio para su veneración pública. Este presbiterio se concibió de tal forma que pudiese acoger con comodidad la realización de los «sacramentos de vivos»[151], mientras que cerca de la entrada, ligeramente rehundido y algo aislado de la nave del templo, se situaba otro recinto para la celebración de los «sacramentos de muertos». La sacristía se colocó lateralmente en medio de la nave, con el fin de crear un cierto recorrido procesional previo a la celebración del Sacrificio de la Misa.

Se escogió un sistema constructivo que permitiese al mismo tiempo utilizar los materiales locales más económicos y piezas de cubrición ligeras que pudiesen transportarse fácilmente. Así, los muros perimetrales y estructurales del conjunto se hicieron con mampostería del país tomada con mortero de cemento, mientras que una estructura metálica tridimensional soportaría las placas aislantes de «Viroterm» y la cubierta de chapa de aluminio a un agua. El edificio participa de un cierto carácter alpino, que entona con los bosques circundantes. El pavimento del presbiterio es de lajas de piedra sin labrar, y el resto —así como las carpinterías— de madera de pino del país en su color.

Los restos de muro dinámico que persistieron en este templo —sobre todo al deslizarse el paramento derecho por detrás del altar para abrir el consabido lucernario— quedaron neutralizados por su textura extremadamente rugosa hasta dejarlo prácticamente irreconocible. Por otra parte, a pesar de todos los esfuerzos de Fisac por conseguir una objetividad constructiva, hubo mucho de arbitrario en esta obra, como si el autor se viera atrapado entre su propia perplejidad y el hecho inevitable de tener que construir. El trazado del muro frontal, por ejemplo, no es más que un gesto caligráfico, a pesar de que en su día fuese explicado en términos acústicos y de adaptación al terreno.

4.1.2 Santa Ana de Moratalaz

En 1965 Miguel Fisac proyectó el conjunto parroquial de Santa Ana de Moratalaz, en Madrid[152] (fig. 9.33/35). Su construcción estuvo directamente relacionada con el prematuro

---

[151] Una distinción clásica muy utilizada por el arquitecto, como ya hemos visto.

[152] Este proyecto cuenta con bibliografía abundante. Además de las obras generales se pueden encontrar los siguientes artículos específicos: Fisac Serna, M., «3 nuevas iglesias de Fisac», HA, 57 (1965), 54-59; Idem, «Complejo parroquial de Santa Ana en Moratalaz (Madrid)», TA, 94 (1967), 22-30; Idem, «Complejo parroquial de Santa Ana, en Moratalaz-Madrid», IC, 191 (1967), 148-109; Idem,

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

fallecimiento de su hija Anaick, lo que, de alguna manera, lo convirtió en una suerte de memorial[153]. La iniciativa partió de Mons. Casimiro Morcillo, Arzobispo de Madrid-Alcalá, así como de la sociedad promotora y constructora Urbis, a quienes el arquitecto quedó profundamente agradecido[154].

Santa Ana sirvió para ejemplificar la importancia que tenía para Fisac la fidelidad al programa en la formalización de la arquitectura. Se trataba de «un traje a medida», un método muy adecuado —según el propio arquitecto— para no copiar a nadie, ni siquiera a uno mismo. La memoria establece los doce puntos sobre los que basculó la realización del templo: «1. Se han procurado seguir lo más fielmente posible las directrices marcadas por el Concilio Vaticano II. 2. La idea inicial ha sido la de proyectar no un templo con unos cuantos servicios pegados a él, sino un auténtico complejo parroquial con unidad y jerarquía. 3. Cada uno de los espacios destinados a la labor social, la instrucción religiosa y cultural, el esparcimiento y fomento del conocimiento mutuo entre los fieles de la parroquia, y la dirección espiritual, se ha procurado que tenga una fisonomía propia dentro del complejo, presididos todos ellos, por supuesto, por el templo. 4. Esta unidad jerarquizada del conjunto tiene su expresión plástica en los volúmenes de cada uno de estos espacios —más importantes los de mayor rango jerárquico—, y en la homogeneidad de la cubierta, toda ella formada por piezas pretensadas y huecas —según patente del arquitecto autor del proyecto—, con paredes de dos a tres centímetros de espesor y longitudes variables, según el espacio que han de cubrir —de 6 a 20 metros—, realizadas por V. Peiró con sus métodos patentados de fabricación. 5. El trazado del templo responde a una doble necesidad del programa. a) Espacio para albergar la Asamblea del pueblo de Dios. b) Lugar para la celebración de la Santa Misa, en el que dinámicamente va cambiando el foco de interés y presidencia durante la celebración litúrgica. 6. La forma adecuada para conseguir la más eficaz agrupación de la Asamblea es la que esa misma Asamblea tomaría, naturalmente, si se encontrara en un espacio libre. Creemos que esa disposición no sería la circular, ya que no es un punto, sino un camino el

---

«Complejo parroquial de Santa Ana. Moratalaz. Madrid», A, 99 (1967), 1-5; Aguilar Tremoya, J.M., «Seis nuevos templos de Madrid», Ara, 13 (1967), 4-43

153 Algunos críticos han anotado el ambiente «ligeramente funerario» de esta obra (cf. por ejemplo: Aguilar Tremoya, J.M., «Seis nuevos templos de Madrid», Ara, 13 (1967), 35). En cualquier caso, la niña debía ser muy pequeña, ya que Fisac se había casado siete años antes.

154 Cf. Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», 170. En este mismo sentido y de un modo muy elegante, en uno de los números de la revista «Nueva Forma» dedicados a Fisac, Juan Daniel Fullaondo adjuntaba al proyecto de Santa Ana un poema de Angel Crespo: «Te recuerdo callado entre mujeres/ mientras tu Juan, metido en una caja,/ aguardaba los puentes de la tierra...» («Miguel Fisac 2. Años de transición», NF, 41 (1969), 9).

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

recorrido por el foco de atención que han de seguir los fieles durante la celebración de la Santa Misa, sino más bien una forma ovalada que agrupará a los fieles a lo largo de ese itinerario lineal. 7. Esta forma ovalada de la nave del templo presentaría el inconveniente técnico de que, en la pared posterior, las ondas sonoras que procedieran del presbiterio se reflejarían creando concentraciones acústicas que perturbarían la audición, por lo que en la disposición ovalada de la iglesia, el segmento posterior se sustituye por tres superficies convexas que crean una dispersión sonora. Las aristas de inflexión de estas superficies, ensanchándolas, se aprovechan en su parte inferior para paso desde el atrio, sacristía, claustro y recinto de bautismo y penitencia, y en la parte superior para iluminación natural y artificial. 8. En el muro anterior del templo se sitúa el presbiterio precedido del antepresbiterio, lugar de sacramentos de vivos: confirmación, matrimonio y orden. El presbiterio tiene una iluminación natural y artificial cenital, y los diferentes focos de atención en la liturgia de la Palabra —ambón y sede, en la primera parte de la Santa Misa, y en el altar al pasar al Rito, en la Consagración y la Comunión, en la que los fieles se acercarían al altar— quedan jerárquicamente patentizados en dos concavidades practicadas en los muros verticales del óvalo de la parte anterior de la iglesia. 9. La reserva del Santísimo Sacramento se realiza en otra tercera concavidad del muro del ábside iluminado con una ventana larga y lateral, cubierta con una composición confeccionada en materia plástica translúcida, obra del pintor A. Úbeda, que es también autor de las composiciones transparentes sobre la pila bautismal y [el] espacio para confesonarios. 10. Un espacio del templo queda reservado para sacramentos de muertos: bautismo y penitencia, en directa comunicación con la nave. 11. La concepción estructural del complejo es muy sencilla. Muros verticales de cerramiento y sustentación de hormigón armado en su calidad propia, tanto en el interior como en el exterior. Piezas tubulares de hormigón pretensado, simplemente apoyadas en la cubierta y una viga colgada en un arco, también de hormigón armado para recibir las cabezas de las vigas tubulares que no pueden apoyarse en el muro por dejar el rompimiento cenital del ábside. 12. Los cálculos estructurales han sido realizados por el ingeniero J. Badell. Las imágenes que componen el grupo de Santa Ana con la Virgen y el Niño, el crucifijo que preside el altar, la figura que sostiene la lámpara, así como el Sagrario y dos recipientes para flores, son todas ellas obras del escultor José Luis Sánchez. Urbis ha sido la Empresa promotora y constructora»[155].

[155] Fisac Serna, M., «Complejo parroquial de Santa Ana en Moratalaz (Madrid)», TA, 94 (1967), 22

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Juan Ferrando Roig, vocal de la Junta Nacional Asesora de Arte Sacro[156], había establecido las cuatro cualidades que debería tener toda iglesia orientada a la participación activa de los fieles: «1) Perfecta visualidad del altar desde todos los puntos de la nave; sin espacios inútiles, balaustradas, rejas, exceso de gradas ni otros elementos entorpecedores. 2) Relativo acercamiento de todos los asistentes al altar. Las estructuras más anchas que largas, las que tienen forma de trapecio o de sector de círculo (…) son, teóricamente por lo menos, mas aptas que el consabido cuadrilátero oblongo. Lo cual no quiere decir que la forma tradicional deba rechazarse por sistema. 3) Asegurar una iluminación natural justa y equilibrada (…) Más luz en el presbiterio; un poco menos en la nave (…) 4) Resolver de una vez la cuestión de la buena acústica olímpicamente olvidada en nuestras iglesias»[157]. Ya se ve cómo Fisac se propuso construir el primer templo postconciliar y así lo hizo.

La repercusión de esta iglesia fue amplia, y se cifraba en el hecho de que suponía el inicio de una nueva tipología cultual, tal como quedaba recogido en el coloquio que mantuvieron críticos como Enrique Lafuente Ferrari, el Marqués de Lozoya, Luis Moya Blanco o Adolfo González Amézqueta[158]. Se alabó la distribución de la asamblea, muy adecuada para facilitar el sentido comunitario del culto, así como la inclinación frontal del pavimento y la unidad de material, color e iluminación.

Sin embargo, todavía se podían encontrar algunos lastres preconciliares, sobre todo en el ámbito de la iluminación. El espacio interno se unificaba y la luz blanca se concentraba en el presbiterio una vez desaparecidos los recursos cromáticos, interpretando así de una forma más clara de las disposiciones litúrgicas. Sin embargo la asamblea seguía encontrándose en penumbra[159].

En Santa Ana, el tema de la convergencia espacial quedó definitivamente relegado frente al problema del sonido. Fisac sabía que las condiciones acústicas de las iglesias siempre habían sido muy malas, por lo que aprovechó la ocasión para tantear formas nuevas, es decir, formas necesarias que volviesen a surgir por imperativos funcionales; de tal modo que du-

---

156 Vid. cap. 6

157 Ferrando Roig, J., «Necesidades litúrgicas y pastorales del templo», en Fernández Catón, J.M. (dir.), «Arte Sacro y Concilio Vaticano II», Junta Nacional Asesora de Arte Sacro/Centro de Estudios e Investigación San Isidoro, León, 1965, 96-97

158 Cf. Varios, «Santa Ana de Moratalaz, nuevo complejo parroquial madrileño», Diario «Ya», 16/12/66

159 El descubrimiento de que todo debía ser luminoso y festivo no le llegará a Fisac hasta que en 1983 los PP. Carmelitas le encargasen la iglesia de Nuestra Señora Flor del Carmelo.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

rante los años siguientes sus iglesias quedarán marcadas por los intentos de resolución de este problema. Ya que las limitaciones económicas no permitían ensayar soluciones que tendieran a la absorción del sonido, se hacía necesario estudiar su reflexión, principalmente con la teoría de los once metros. Aparecieron entonces los muros «dispersivos» que cerraban la planta elíptica a modo de fachada. Estos muros estaban formados por secciones cilíndricas —tres en Moratalaz, ocho en el Colegio de la Asunción y cuatro en Santa Cruz— o poligonales —Santa María Magdalena—; sus concavidades actuarían como tornavoces. Sin embargo, los primeros resultados no fueron buenos[160].

Resulta significativo que, en un artículo aparecido en el número de marzo-abril de 1965 de «Hogar y Arquitectura», Fisac sólo hable de usos y de construcción: sorprendentemente, en su discurso ha desaparecido toda referencia al funcionamiento interior del templo, y mucho más, a cualquier intención de tipo espacial[161]. Comparar este artículo con el de Valladolid, por ejemplo, puede darnos una idea de hasta qué punto las concepciones arquitectónicas de Fisac habían variado en apenas quince años.

Como consta en el argumento octavo de la memoria anteriormente citada, los fieles se acercarían al altar a la hora de comulgar; por eso, el altar se diseñó muy estrecho (menos de cincuenta centímetros): para que el sacerdote pudiera repartir la Eucaristía sin moverse de su sitio. Esta disposición tampoco tuvo éxito, ya que el mero hecho de subir unos pocos peldaños suponía una considerable ralentización de la ceremonia.

Finalmente, habría que hacer referencia a las esculturas de José Luis Sánchez, realizadas en el mismo material que todo el templo: el hormigón. La compenetración de Sánchez con Fisac se fue haciendo cada vez más intensa. Resulta especialmente emotivo el grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño, cuyos rostros están modelados con creciente intensidad según avanza la dignidad de las personas. Por otra parte, el Crucificado del altar mayor es lo suficientemente expresivo como para pertenecer a una iglesia popular y lo suficientemente estilizado como para insertarse dentro del discurso artístico contemporáneo.

Muchos años más tarde, Plazaola no dudaría en afirmar: «Quién analice la arquitectura sagrada diseñada por Fisac en el curso de su dilatada vida profesional, podrá verificar que en

[160] Estas soluciones acústicas fueron expuestas por Fisac en la conferencia titulada «La Acústica en la Arquitectura Religiosa», pronunciada en el Ateneo de Madrid el 4/12/64.

[161] Cf. «3 nuevas iglesias de Fisac», HA, 57 (1965), 54-59

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

esta iglesia de Moratalaz se ha dado un paso decisivo hacia la iglesia ideal para nuestra época»[162].

4.1.3 Capilla del Colegio de la Asunción

El colegio de la Congregación de la Asunción de Cuestas Blancas en el Cerro del Aire (Alcobendas, Madrid, 1965) contaba con una capacidad de mil quinientos alumnos; su capilla debería ser capaz de albergar al menos a setecientas personas[163] (fig. 9.36). El centro se articuló como un conjunto de pabellones orgánicamente enlazados y conectados de modo fluido por rampas; todos los cuerpos, abiertos a espacios ajardinados, se efectuaron en hormigón visto, cubiertos por vigas tubulares huecas de hormigón pretensado.

Dentro del conjunto destaca la capilla, que carece de fachada al estar encajada dentro de un pabellón. En su planta se afianzan las ideas ya expuestas en Moratalaz, resultando una forma ovalada transversal en cuya cara anterior aparecen los muros dispersivos como elementos cilíndricos convexos. La cara posterior del óvalo engloba la nave y el presbiterio, cuya unidad apenas se rompe por la superposición de dos pequeños segmentos curvos; se acentúa así la disposición transversal del espacio, consiguiéndose una mayor aproximación entre las dos zonas. Los muros laterales han desaparecido para convertirse en «alas» envolventes, pero en general, los elementos son los mismos, con una tendencia todavía más marcada hacia la sobriedad. La capilla penitencial se dispone aparte, participando ya del orden ortogonal del resto de la composición. Al tratarse de una capilla escolar, lógicamente no existe baptisterio.

En esta obra se ensayó una nueva forma de iluminación, que consistía en perforar las vigas que no tenían un papel estrictamente estructural para crear un lucernario en celosía sobre el presbiterio; en esos huecos se instalaba también la iluminación artificial. Además, sobre las aberturas de los muros dispersivos se abrieron huecos. La imaginería —un Crucificado y una imagen de la Virgen con el Niño— fue realizada por Amadeo Gabino. A pesar de que en el proyecto se repetía la misma disposición del presbiterio que en Santa Ana, la General de la Orden estipuló que el sagrario se colocara en el centro. En el exterior, el campanario se modeló con sobriedad, brillantez y facilidad, adelantando acontecimientos todavía más intensos.

---

[162] Plazaola Artola, J., «Miguel Fisac. El afán de crear», Ars Sacra, 2 (1997), 12

[163] Cf. Fisac Serna, M., «Capilla del Colegio de Cuesta Blanca», Ara, 18 (1968), 144-147; Idem, «Colegio de la Asunción», A, 127 (1969), 3-6; Fullaondo Errazu, J.D., «Miguel Fisac 2. Años de transición», NF, 41 (1969), 52; Morales Saro, M.C., «La arquitectura de Miguel Fisac», 148; Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», 180-189

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

4.1.4 Santa María Magdalena

«Se trataba de realizar un Centro Parroquial que costara lo menos posible. Elegí muros de carga en el exterior e interior de pie y medio sobre los que apoya una cubierta de vigas metálicas triangulares, placas de 'vioter' [sic., por «Viroterm»], doble tablero de rasilla y uralita»[164]. La iglesia parroquial de Santa María Magdalena, en el polígono de Santamarca (Madrid, 1966/67) (fig. 9.37/39) es una variante de iglesia postconciliar construida en ladrillo[165]. La identidad conceptual con respecto a los demás ejemplos realizados en hormigón es absoluta, pero al tener que adaptarse a las condiciones impuestas por el material presenta formas diversas. Por eso, aquí ya no son válidas las superficies sinuosas y los muros concavo-convexos, por lo que las formas blandas pasan a ser duras. Aparecen los muros quebrados y con aristas vivas, mucho más adecuados constructivamente a los rígidos paramentos de ladrillo. Del mismo modo, la planta conserva la disposición litúrgica transversal, pero en vez de ser ovalada pasa a ser poligonal, y también se encuentra cerrada análogamente por un muro dispersivo que, si bien logra conservar las funciones acústicas, resulta opuesto visualmente hablando.

De alguna manera —quizás con la inconsciencia que da el dominio del oficio—, Fisac retorna aquí a los antiguos conceptos de convergencia por muros simétricos, esta vez formando un ángulo de 90º. Así presbiterio aparece de nuevo realzado con una fuerte iluminación lateral, y sin embargo ya no hay escenografía: todo surge con la sencillez y naturalidad que imponen las limitaciones. La capilla del Santísimo, lateral, elevada con respecto a la nave y perfectamente ortogonal, comparte vidriera con el presbiterio. Existe una amplia zona de «sacramentos de muertos», desde donde —como es habitual en el autor— se puede acceder al templo desde la calle.

Tal como había ocurrido en Canfranc, Fisac deja vista la estructura metálica de la misma forma que dejaba vistos los huesos. La estricta sinceridad constructiva a la que se había habituado al trabajar con el hormigón armado en cubiertas prefabricadas se traduce aquí al cambiar de material; en una frase de la memoria de la iglesia, Fisac ofrece una pista proponiendo un espacio «objetivo», en el que la adecuación a la liturgia y a la función hiciera desaparecer las antiguas repercusiones psicológicas. Al exterior, la iglesia presenta ciertas analogías formales con la inquietante iglesia «Kaleva», de Raili y Reima Pietilä (Tampere, Finlan-

---

164 Arques Soler, F., «Miguel Fisac», 224

165 Cf. ibídem, 224-225; Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», 118; Fullaondo Errazu, J.D., «Miguel Fisac 2. Años de transición», NF, 41 (1969), 12

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

dia, 1959/67)[166] (fig. 4.77/78), que se repetirán en ejemplos ulteriores por responder a los mismos planteamientos de uso.

4.1.5 Conjunto parroquial en Santa Cruz de Oleiros

Situado en un promontorio sobre la ría de O Burgo y con bellas vistas sobre la ciudad de A Coruña, el conjunto parroquial de Santa Cruz de Oleiros (A Coruña, 1967/69) (fig. 9.41/43), continúa los temas que el arquitecto venía desarrollando desde 1965[167]. Sin embargo, en este caso existen algunos aspectos que confieren a la planta —y por extensión, a toda la iglesia— una notable complejidad en las formas, y una riqueza espacial muy refinada y poco corriente. Aunque ya había sido prefigurada en el proyecto de iglesia para la Misión Dominicana de Formosa (Taiwan, 1966)[168] (fig. 9.40), la iglesia de Santa Cruz es el «canto del cisne» de los templos postconciliares de Miguel Fisac.

El templo presenta en planta una forma de abanico algo desfigurada, debido a la disposición de los muros acústicos. Todo el conjunto está concebido plásticamente, como una sucesión de recintos continuos engendrados por muros curvos que se enlazan en una fluida disposición dinámica. Dramáticamente curvado, el muro anterior consta de cuatro semicilindros convexos a los que se añade una rama lateral que recoge un pequeño atrio cubierto. La capilla del Santísimo está proyectada como desdoblamiento lateral de una de las del ala derecha de la nave, y es accesible desde ella y desde el presbiterio. Sobre el eje principal, un cilindro casi completo forma la sacristía, facilitando la entrada procesional de los ministros del culto; mientras, a su derecha, una nueva rama cierra el baptisterio/capilla penitencial hacia el exterior.

En alzado, el muro frontal muestra al exterior los distintos volúmenes, ya que los cuatro cilindros de cerramiento poseen mayor altura que los restantes elementos curvos, y quedan visibles. Un gran crucifijo de bronce y una imagen de la Virgen, realizadas por Pablo Serrano y por José Luis Sánchez respectivamente, presiden la asamblea. El presbiterio conserva los recursos lumínicos de obras anteriores, ligeramente perfeccionados. El complejo fue total-

---

[166] Vid. cap. 4

[167] Cf. Morales Saro, M.C., «La arquitectura de Miguel Fisac», 149-151; Fisac Serna, M., «Igrexa de Santa Cruz», Obradoiro, 17 (1990), 28-31; Agrasar Quiroga, F., «Santa Cruz, el templo de hormigón vivo», Suplemento «Galicia» de La Voz de Galicia, 146 (29/01/94), 1; Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», 119

[168] Cf. Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», 117

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

mente realizado en hormigón armado «in situ», a excepción de la cubierta que se ejecutó con piezas prefabricadas.

El juego de curvas que realizan los volúmenes de la iglesia y de la guardería prosiguen la tendencia orgánica de formas sinuosas que Fisac parecía haber culminado en 1958/60 con el templo de Vitoria. Aquí se da un paso más, con unos edificios que simulan dos gigantescos bivalvos depositados en la playa. En la época más difícil de su carrera, cuando ya no tenía nada que demostrar, el arquitecto diseñó con calma un bellísimo campanario que, surgiendo entre los árboles, domina la bahía.

4.1.6 Nuestra Señora Flor del Carmelo

Catorce años después de la conclusión de la iglesia de Santa Cruz, Fisac se encontrará con un serio problema en la iglesia parroquial de Nuestra Señora Flor del Carmelo, en Madrid (1983/90)[169] (fig. 9.44): mantener la fidelidad a un programa aparentemente llevado al absurdo. El mismo Fisac lo relataba en una conferencia pronunciada en la ETSA de A Coruña[170]: «Entonces —ya a última hora, décima—, los Carmelitas van a hacer una parroquia en Madrid. Una parroquia que está en el barrio de Altamira (…) y por eso al principio le llamaban Parroquia de Altamira y en el proyecto que yo hice aparece así; luego les ha parecido mejor ponerle Flor del Carmelo. Bien, ahora se llama así. El caso es que ellos contaban con la experiencia de dieciséis años de tener la parroquia en un piso bajo de una casa de vecinos, con todos los inconvenientes que supone el no tener un local adecuado. Pero piden unas cosas bastante raras, y a mí me parece que debo cumplir esas cosas. Primero: ellos quieren mucha luz; también quieren que la parte del ábside casi no se distinga de lo demás: que tenga un escalón, pero nada más; que las cosas que hay en el ábside se puedan incluso quitar, por si en un momento determinado conviene usarlo, no como una sala de fiestas, pero sí como una sala de reunión no religiosa. O sea, una serie de cosas que a mí me parecen extrañas, que no responden al concepto de luz que yo he estudiado anteriormente. Me planteo dos posibilidades: hacerle poco caso a estos señores, o hacerles mucho caso. A mí me parece que, honradamente, estos señores me piden esto: una iglesia que cuando haya poca gente no quede desangelada, y que cuando vaya mucha gente, quepan. Vamos a ver: el hecho de que pueda

[169] Cf. Arques Soler, F., «Miguel Fisac», 281-283; Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», 224

[170] Dejando aparte el hecho de que es inédita, reproducimos casi íntegra esta extensa declaración de Fisac, porque es muy expresiva del modo de ser y de trabajar de este arquitecto.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

no quedar desangelada y que sin embargo quepa mucha gente, me quitaba la posibilidad de hacer —como si dijéramos— un estuche. Un estuche es una cosa que sirve para meter un objeto, pero que en su forma, de alguna manera ya va concebido el objeto. Y eso es lo que había hecho en mis iglesias anteriores, ya que si los fieles se colocaban normalmente, en libertad, mas o menos adoptarían esa forma —una forma como de abanico— que es la lógica en un sitio abierto en donde vas a hablar con bastante gente. Luego tendré que hacer aquí lo que yo llamo una «caja de zapatos», que no es un estuche, sino un sitio donde caben los zapatos; por el tamaño sabemos que es una caja de zapatos, pero nada exterior nos indica que aquello sea una caja de zapatos. ¿Por qué no lo parece? Pues porque es una simple forma, un paralelepípedo. Bueno, pues yo, lo que voy a hacer, va a ser coger una figura geométrica —geométrica, no de reunión de fieles: un cuadrado, pongamos por caso—, y voy a poner además un eje inclinado que sea una de las diagonales. Si hago una iglesia cuadrada con una diagonal principal, cuando reúno a los fieles me quedan tres picos perfectamente claros, un poco fuera. Si allí no pongo nada, cuando los fieles estén sólo en los bancos pues muy bien, queda perfectamente, y por tanto no parece desangelada. Y si vienen seiscientas personas más, en cada pico meto doscientas. Eso es lo que hice. Hicimos el proyecto. Y terminamos. También me impusieron otras cosas que yo también acepté perfectamente. —No queremos que haya ningún crucifijo. —Bueno, pero... —No, no: un Resucitado. ¡Un Señor con camisón: Dios de mi vida! Bueno, tampoco tenían mucho dinero. Fui a ver a unos chicos jóvenes que hacían imágenes: su padre era imaginero. Vi que sabían bastante y que estaban dispuestos. Me decidí a probar. Hicieron un boceto y dije: —Pues sí: éste es un Resucitado. Les dije que pararan un poco antes para que algunas cosas quedaran abocetadas, para que no fueran muy realistas. E hicieron una cosa realmente preciosa, y me pusieron la imagen del Resucitado y luego una imagen pequeña de la Virgen y se acabó la cosa (…) Total, que esa iglesia tenía muy pocas imágenes, y además estaban sin pintar, de color natural de pino. Y yo me quedé allí solo, en medio de la iglesia y dije: —Pues Señor, aquí está. Es lo que me han mandado. Es lo que, por otra parte, me han dicho estos señores, que saben de esto, que se debe hacer. Porque tienen experiencia. Entonces se reunieron con unos fieles para que vieran la nueva iglesia parroquial; y un carmelita dijo una Misa. Me encontré con una sorpresa tremenda, porque realmente fue emocionante. Y la gente que llegó allí dijo: —¡Es que es una delicia estar aquí, es que...! ¡Y después me di cuenta (están teniendo un éxito tremendo: están dejando las parroquias cercanas y se están llenando los picos, ¡se están llenando los picos...!) que la reunión en la Misa era una reunión de fieles! No se trata de un espacio que realmente

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

recoja a una persona aislada para hacer su oración personal: es una reunión de fieles. Y esa reunión de fieles tienen que estar muy iluminada, tiene que estar muy alegre, tiene que estar ¡bulliciosa! Tanto es así que hasta yo he llegado a la conclusión de que ha tenido ese éxito porque estos Padres Carmelitas tenían a los fieles muy acostumbrados. Esto lo digo porque los que tienen que proyectar una iglesia se encontrarán con estas cosas. Yo creo que es fundamental, primero, que sigamos las instrucciones, y segundo, que conozcamos también la sociología de las gentes que nos van a decir lo que quieren. Y cuando a una persona le haces el traje a la medida...»[171].

Como se ve, en este caso la concepción del conjunto parroquial varió con respecto a ejemplos anteriores. Se creó un patio interior desde el que se podía acceder al templo, y que venía muy bien para crear la transición necesaria entre la calle y el lugar del culto. Fisac nunca había interpretado esta indicación postconciliar de manera literal —como Fernández del Amo, por ejemplo, lo hizo en 1967 en Nuestra Señora de la Luz (Madrid)[172]—, limitándose a crear un espacio intermedio reducido a un simple pórtico o nártex. De esta forma la imagen final participa del carácter introvertido de las arquitecturas árabes, y además del recurso al patio con agua, las placas de hormigón premoldeado reproducen motivos islámicos; el tratamiento de la luz, así como la formalización estructural de la cubierta del templo, e incluso su aspecto exterior, así lo sugieren.

4.2 Y DE NUEVO EL ARCAÍSMO

Al final de su vida, Fisac sigue teniendo la oportunidad de continuar construyendo iglesias[173]. En 1984 comenzó la restauración de la ermita de San Agustín, en Almagro (Ciudad Real), una construcción popular que, a pesar de que entonaba con todo el pueblo, a la gente no le gustó, precisamente porque se parecía a todo lo que había por allí. La hizo con sus propias manos. El mismo Fisac decía en una ocasión: «Yo he sido siempre albañil, y sigo siéndolo incluso ahora»[174]. Veinte años atrás había realizado otra, en la urbanización Costa de los Pinos, donde pasaba las vacaciones. Pero había sido en 1984 cuando, con motivo de la construcción de la iglesia para un pueblo de trescientos vecinos —Pumarejo de Tera

[171] Fisac Serna, M., «Mi arquitectura religiosa», Conferencia, 7-9
[172] Vid. cap. 18
[173] Cf. Arques Soler, F., «Miguel Fisac», 284-285/296-297; Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994», 223
[174] Fisac Serna, M., «Mi arquitectura religiosa», Conferencia, 3

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

(Zamora)—, más había disfrutado de la arquitectura (fig. 9.45). En el pueblo no había albañiles; por eso, sin dibujar planos, replanteó la iglesia directamente en el suelo y explicó a los vecinos cómo se hacía un muro. Divididos en familias, se repartieron los trabajos; las mujeres y los niños hacían la pasta y los hombres colocaban las piedras. Al final le parecieron preciosos esos muros ingenuos y un poco toscos, que entonaban bien con la antigua espadaña restaurada. Para realizar la cubierta se fabricaron cinco cerchas metálicas trianguladas en un pueblo vecino, porque allí no tenían material para poder soldar. Estas cerchas se apoyaron en los dos hastiales y sobre ellas se colocaron los tablones y las piezas de pizarra. El retablo —lo que quedaba de él— se instaló directamente sobre la piedra[175]. Finalmente, en 1991 construyó la iglesia de la urbanización «Torre de Guil» (fig. 9.46). Se trata de un pequeño complejo parroquial situado a las afueras de Murcia, que consta de una nave central, una sacristía y un salón de actos. En ella Fisac conseguirá por primera vez manifestar la textura blanda del hormigón hacia el interior, encofrando con paneles prefabricados de madera revestidos con una membrana de plástico que proporciona una textura brillante y pulida de gran calidad. Muros acústicos quebrados, jerarquización de espacios a través de la luz, iluminación con cromatismo uniforme, posibilidad de apertura completa al exterior, etc.: son los temas de siempre, reinterpretados, revisitados, readaptados a las nuevas circunstancias, queriendo aprender a construir todos los días...

*

Miguel Fisac ha sido el mayor constructor de iglesias del siglo XX en España, y uno de los más importantes de Europa. Su enorme producción en este campo, la calidad de sus propuestas, el orden y desarrollo que han seguido, así como su intensa vinculación vital con el tema así parecen confirmarlo.

Detrás del entendimiento del templo como un trozo de aire sagrado y de la búsqueda de la forma adecuada para la liturgia —interpretando al pie de la letra aquel racionalismo litúrgico que Moya cuestionaba—, se encontraba una afición por el hecho plástico de la arquitectura tan sólo equilibrada por el interés que, a partir de determinada fecha, despertaron el él las nuevas tecnologías del hormigón armado.

Sus iglesias fueron el marco perfecto para plasmar estas investigaciones y para satisfacer aquellas apetencias. Desde la depuración académica de la capilla del Espíritu Santo al neoarcaísmo de la iglesia de Pumarejo de Tera, Fisac trabajó con el ladrillo —su original paten-

[175] Ibídem, 16-17

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

te— en Arcas Reales, Alcobendas y, más tarde, en Santa María Magdalena, con la piedra tosca en Vitoria, Canfranc, Villafrea de la Reina, con el hormigón armado vertido en moldes rígidos en Santa Ana, la Asunción y Santa Cruz, o el mismo material en moldes blandos en Nuestra Señora del Carmelo o Torre Güil, poniendo en práctica un singular ingenio constructivo.

Las iglesias de Fisac fueron especialmente conocidas, además de por el carácter constantemente polémico y eminentemente divulgativo de su autor, por efectuar una peculiar transposición del espacio hacia la pura alteridad, en una suerte de transmutación de las referencias espaciotemporales a través del uso de la luz y del color. Una técnica que él definiría como búsqueda de la dinamicidad del espacio y que llevaría al espectador a una participación fácil e intuitiva en el acto de culto. Los cuatro momentos de esta búsqueda —dinamismo simple, dinamismo doble, el «muro dinámico» y dinamismo por reiteración de convergencias— tendrían en otros tantos edificios su concreción arquitectónica.

A pesar de ser un arquitecto solitario sin discípulos reconocidos, el ascendiente de Fisac entre los constructores de templos fue importante ya desde los primeros momentos del debate. Sus intervenciones en los principales foros de opinión, así como su asidua colaboración con artistas plásticos de renombre, contribuyeron a que su obra se proyectase fuera de nuestras fronteras, llegando a influir hasta en los maestros alemanes de arquitectura sacra.

Para concluir su estudio podemos recordar un poema con un marcado carácter religioso y autobiográfico salido de su pluma en 1992:

«Ya no me siento acorralado, Muerte.
Ni veo el muro final que me cerraba el paso.
Sé que eres solo una modesta percha
en la que colgaré este usado traje de mi cuerpo,
para continuar, más ligero y alegre,
mi camino de Amor y de Esperanza»[176].

[176] Cánovas Alcaraz, A. (ed.), «Miguel Fisac. Medalla de Oro de la Arquitectura 1994»,

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Universidade da Coruña
TESIS DOCTORAL

EL ESPACIO SAGRADO EN LA ARQUITECTURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

ESTEBAN FERNÁNDEZ COBIÁN

dirigida por
JOSÉ RAMÓN ALONSO PEREIRA

Departamento de Construcciónes Arquitectónicas
2000

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Tercera parte

ANÁLISIS DE LAS OBRAS PARADIGMÁTICAS

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

única iluminación artificial del templo, que fue tratada como una línea luminosa continua. Fuera, el basamento de la nave se construyó con la mampostería del antiguo santuario, y excepto el lucernario de piedra gris, el resto se recubrió con piedra blanca de Campaspero.

Como ya hemos apuntado, Coello se inició en la profesión con esta obra de dimensiones poco comunes, realmente difícil de acometer para un recién titulado; una circunstancia que explicaría en parte las vacilaciones que refleja todo el proyecto. En cualquier caso, el arquitecto contó con la colaboración de Emilio García de Castro Márquez y Luis Sánchez-Lozano Prieto. El mismo Subirachs realizó las puertas de entrada en donde se representaron diversos pasajes de la escritura, además del Cristo que preside la capilla de acceso al camarín[35].

1.3.6 Santuario de Nuestra Señora de Torreciudad

El santuario de Nuestra Señora de Torreciudad probablemente haya sido el último hito de cierta envergadura realizado en España en lo que a templos modernos se refiere[36] (fig. 11.13/14). Construido en El Grado (Huesca) por Heliodoro Dols Morell entre 1963 y 1975, colaboraron en su ejecución los arquitectos Manuel González-Simancas Lacasa, Ramón Mondéjar Izquierdo, Santiago Sols Lucía y César Ortiz-Echagüe Rubio, este último como supervisor por parte de la propiedad, y el ingeniero Carlos Fernández Casado, que realizó la estructura. Si la historia de Torreciudad se remonta a los tiempos de la Reconquista, la construcción del nuevo santuario estuvo estrechamente ligada a la vida de Mons. Josemaría Escrivá de Balaguer, fundador del Opus Dei. En 1904, cuando tan sólo contaba con dos años de edad, su madre le llevó a esa ermita perdida en las montañas para agradecer a la Virgen su sorprendente y repentina curación, una vez desahuciado por los médicos; de ahí que, desde 1956, el Opus Dei promoviese la restauración de la ermita. Sin embargo, la idea inicial fue adquiriendo con el tiempo la forma de un amplio santuario cuyo programa quedó integrado por una iglesia, un centro cultural, un centro de formación para la Mujer, varias casas de formación espiritual y otros servicios complementarios.

---

[35] Coello invitó al escultor José Luis Alonso Coomonte a realizar las piezas de orfebrería destinadas al culto, pero —según relata el propio arquitecto— los numerosos encargos que atendía le hacían retrasar las entregas. Finalmente, él mismo realizó el diseño del mobiliario y de los objetos sacros, en donde se advierte la influencia del escultor zamorano (Cf. Delgado Orusco, E., «La orden dominicana y las artes. Conversaciones con el Padre Coello de Portugal O.P.», A, 311 (1997), 33).

[36] Cf. Varios, «Torreciudad», Rialp, Madrid, 1988; Urrutia Núñez, A., «Historia de la arquitectura española» (t. V), Exclusiva de Ediciones/Planeta, Zaragoza, 1987, 1922-1923; Dols Morell, H., «Dos iglesias antes y después de un Concilio», Ars Sacra, 7 (1998), 41-46

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

El desarrollo del proyecto fue realmente «orgánico», como no podía ser menos en un arquitecto que como Dols formaba parte de la CX promoción de la ETSA de Madrid[37]. Tomando como referencia los santuarios de Lourdes, Fátima y Montserrat, con sus explanadas para acoger millares de peregrinos, los nuevos edificios buscaban la mejor orientación y las vistas, deslizándose sobre el terreno, girando en líneas oblicuas, alargándose o acortándose según las posibilidades del lugar. La textura y el color de los materiales se encargaron de conseguir la unidad global que los volúmenes descompensados no podían aportar.

Más de una vez se ha comparado la forma del templo con un inmenso cisne, pero quizá el aspecto más sorprendente de Torreciudad sea el notable eclecticismo del lenguaje empleado[38]. El patronato promotor «no deseaba en absoluto unos edificios que destacaran en medio del paisaje circundante, sin comprenderlo ni respetarlo. Se negaba a [asumir] los excesos de la confusión formal imperante, tras la evidente crisis del Movimiento Moderno, y tampoco se deseaba un cartel turístico-folklórico (…) Torreciudad se iba a instalar en un trozo de Aragón. Y esto era precisamente lo que se quería: una arquitectura nacida de la tierra, de la cultura y de las costumbres del pueblo aragonés»[39].

Heliodoro Dols recorrió decenas de pueblos del Alto Aragón, empapándose de recursos formales tomados de la arquitectura popular y de los referentes mudéjares de la zona, para posteriormente filtrar todo este material en el característico tamiz wrightiano-expresionista de su generación. Se trataba de utilizar los materiales del lugar —piedra, ladrillo, hierro forjado, alabastro, teja— y realizar una arquitectura moderna no excesivamente datada; se trataba, precisamente, de materializar ese deseo de armonía, de orden y de tradición, que pasaba por el respeto a las arquitecturas populares cultas reinterpretadas en clave contemporánea, y que Kenneth Frampton popularizaría algunos años más tarde bajo el título de «regionalismo crítico»[40]. El arquitecto asumió sin problemas este mestizaje, aunque «siempre manteniendo explícita la mayor complejidad de la vida actual en texturas, detalles y volúmenes, de forma que pudiera traslucirse que se edificaba en el s. XX»[41]. Así, el conjunto quedó

[37] Cf. Varios, «Proyecto fin de carrera de la promoción CX de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Julio de 1959. Tema: Capilla Funeraria en un Cementerio Militar», A, 9 (1959), 5-26

[38] En realidad, lo que resulta prodigioso es el escasísimo tratamiento editorial de una obra de esta calidad, que tampoco ha sido incluida en ninguna de las guías de arquitectura española publicadas en los últimos años.

[39] Heliodoro Dols, en: Varios, «Torreciudad», 74

[40] Cf. por ejemplo: «Prospects for a Critical Regionalism», Perspecta, 20 (1983), 147-162

[41] Heliodoro Dols, en: Varios, «Torreciudad», 74

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

plagado de anécdotas y de episodios menores, con un solo objetivo: evitar la monotonía y conservar una escala humana en todo momento. Estos detalles se realizaron en su mayoría con elementos populares recuperados y puestos en valor por la arquitectura, que en ocasiones llega a adquirir una gran intensidad espacial. Por su parte, el ladrillo se utilizó como encofrado perdido, disponiéndose en curvas que seguían la serie de Fibonacci, y en vez de utilizar las tejas del lugar —de un color rojo intenso—, se adquirieron piezas viejas sin ningún tipo de discriminación cromática, que luego se mezclaron para obtener un resultado uniforme. Máximo aprovechamiento del presupuesto, construcción tosca de apariencia sofisticada, buen envejecimiento; grosor, reciedumbre, potencia, ejecución cuidada, diversidad de escalas en la percepción. Estas consideraciones genéricas persisten en el análisis pormenorizado del proyecto. Así, en complicidad con los pilares arborescentes en ladrillo de fino diseño se halla la compleja estructura de hormigón armado, que alcanza su máxima tensión en el espacio interior de la iglesia, de nave única.

La conexión con el pasado y con el entorno se produce a través de la idea de ciudad fortificada y de la señalización emblemática del conjunto, con un alto campanario —sereno pero totalmente irregular— que dialoga con el torreón semiderruido que se encuentra junto a la antigua ermita. La iglesia no valora ninguna fachada especialmente y, de hecho, el proyecto rehuye cualquier intento de aproximación frontal. Ya desde lejos, el cuerpo de la iglesia se percibe en escorzo, y son la posición de la torre, la confluencia de todas las líneas de fuga de la plaza y una amplia escalinata que se apoya en una rampa en espiral quienes contribuyen a marcar la entrada. Estas líneas de tensión tienen como centro geométrico la imagen de la Virgen que preside la explanada.

El ingreso en el templo se produce de modo lateral y por la mitad de la nave. Este interior se conforma mediante dos grandes vigas cajón que sujetan los voladizos superiores y soportan todo el peso de una bóveda de ladrillo que, a pesar de que parece apoyarse en el aire, no da sensación de inestabilidad. Desde el primer momento se tiene la impresión de entrar en una gran cueva, cuya oscuridad contrasta con la fuerte luz de las tierras del Cinca. La vista queda inmediatamente fijada en el retablo principal, ya que todas las trazas del santuario confluyen en él. Fue realizado totalmente en alabastro por el escultor catalán Juan Mayné Torrás, que había vencido en un concurso restringido en el que también participaron el madrileño Juan Luis Vasallo y el salmantino Enrique Orejudo, siendo policromado por Emilio Juliá. Otras intervenciones plásticas reseñables son el Santo Cristo de la capilla del

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Santísimo, fundido en bronce por Pasquale Sciancalepore, y los paños cerámicos que representan los misterios del rosario, obra de José Alzuet Aibar y Palmira Laguéns.

El proyecto presenta en ocasiones una cierta disfunción entre el programa arquitectónico y el iconográfico, motivado por decisiones económicas, plazos de ejecución y posiciones de partida de carácter doctrinal. Esto origina diversos puntos de tensión, como la resolución del presbiterio o la materialización del altar mayor, el sagrario y la sillería que sirve de apoyo al retablo, objetos que no se han querido dejar en manos de una lectura contemporánea del arte sacro. Como ha señalado Angel Urrutia[42], en el fondo, todo el planteamiento responde, en lo arquitectónico, a la crisis del racionalismo más estricto manifestada en la década de los sesenta; y en lo teológico, al periodo de transición litúrgica que se vivió tras la conclusión del Concilio Vaticano II.

2. LUIS LAORGA

2.1 TRAYECTORIA

A pesar de su brillante trayectoria profesional, Luis Laorga Gutiérrez sigue siendo un arquitecto bastante desconocido.

Laorga nació en Madrid el año 1919, y obtuvo el título de arquitecto en 1946. Su trayectoria que se puede dividir en cuatro fases, cada una de las cuales corresponde a un momento de colaboración con otro arquitecto. Nada más terminar la carrera comenzó a colaborar con Francisco Javier Sáenz de Oíza, arquitecto de su misma generación, con el que ese mismo año obtendría el «Premio Nacional de Arquitectura» por el proyecto de Ordenación de la Plaza del Acueducto, en Segovia. Durante el bienio 1947/48 participó con Manuel Martínez Chumillas en los concursos de Edificios Sanitarios para el Seguro de Enfermedad, y de Residencias Sanitarias, siendo galardonado en este último con el primer premio en la modalidad de cien camas. En 1954 se volvió a presentar con Martínez Chumillas en el concurso de ideas para la Ordenación del Centro de Madrid (AZCA). Al regresar Sáenz de Oíza de Estados Unidos a finales de 1948, reanudaron su colaboración, y en 1949 construyeron un edificio de viviendas en la calle Fernando el Católico de Madrid. Ese mismo año ganaron el primer premio en los concursos para las basílicas de La Merced y Arantzazu, obras que se prolongarían mucho en el tiempo y serían la causa de sus desavenencias personales. A partir de

[42] «Historia de la arquitectura española» (t. V), 1923

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

3. UN ORATORIO EN MADRID

En su época de estudiante de arquitectura en Madrid, Alejandro de la Sota había frecuentado con sus compañeros Javier Lahuerta Vargas, Ricardo Abaurre Herreros de Tejada y José María Isasa Navarro, la Academia DYA, que, dirigida por el también arquitecto Ricardo Fernández Vallespín bajo el asesoramiento espiritual del sacerdote Josemaría Escrivá —fundador del Opus Dei—, impartía clases de derecho y arquitectura[113]. Bastantes años después, dos de los hijos de Sota comenzaron a asistir a las actividades de la Asociación Juvenil «Jara», en Madrid, también dirigida por miembros de la Obra; de ahí que entre 1967 y 1968, Sota proyectase y construyese el oratorio de dicha asociación, como parte de una reforma global de su sede (fig. 15.30/31).

Toda esta reforma se venía haciendo sobre la marcha, sin apenas planos. El oratorio se debería ubicar en la planta baja, y el espacio era mínimo: 3,50 x 6,60 m., apenas veinticinco metros cuadrados. El director de la asociación, Jaime Castañón Fariña, que entonces se encontraba acabando sus estudios de arquitectura, relata cómo ambos se reunían en el estudio de Sota y hablaban de la marcha de las obras y de las distintas posibilidades que iban surgiendo: «Un día le dije: —Bueno, don Alejandro, tenemos que hacer el oratorio. —Pues nada: vamos a hacer un oratorio muy limpio, muy limpio. —Tenemos aquí una zona de presbiterio... —Pues le ponemos un escalón. —¿Y de qué material lo hacemos? (yo iba apuntando) —El material va a ser lo de menos, porque creo que el oratorio hay que hacerlo muy silencioso. Vamos a forrarlo todo de moqueta, de una moqueta ¡blanca! ¡Que sea muy blanco, todo muy blanco!»[114] Esa moqueta remontaba la pared unos treinta centímetros, de modo que en toda la estancia se creaba una especie de vaso blando.

El oratorio debía contar con la posibilidad de ampliarse en la sala de estar adyacente mediante una puerta corredera. Se planteaba entonces el problema de la transición entre la moqueta y la tarima de la habitación contigua. Sota proyectó un mecanismo manual que evitase las consabidas plaquitas de chapa en el suelo y que mantuviese en todo momento la sensación de que uno se encontraba en un espacio recogido. «Aquí [en el borde de la puerta corredera] le ponía una placa que estaba sujeta al suelo y que caía en el momento de abrirse la puerta. Era muy complicado, claro, y no funcionaba. En el momento de correr la puerta,

[113] Cf. Lahuerta Vargas, J., «Docencia y oficio de la arquitectura», 41-44

[114] Jaime Castañón Fariña, Declaraciones personales a Esteban Fernández Cobián en su estudio de la calle Lagasca, Madrid, 27-VII-2000.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

levantabas la placa y cerrabas. Era una idea —yo creo— más bien teórica: que la moqueta diera la vuelta e hiciera como un vaso en todo el oratorio»[115].

En toda esta descripción parece que sobrevuela el mismo concepto que Henri Matisse empleó en su capilla de Vence (1947/51)[116], aunque no es seguro que Sota conociese ese proyecto, por otra parte tan popular en su momento. Además, aquí las cosas eran blandas, mientras que en Vence todo era más duro.

Sota no quería colocar bancos, sino sillas. Unas sillas con asiento de madera laminada lacada en blanco y patas de tubos de acero cromado, muy probablemente las diseñadas por Arne Jacobsen en 1955 y comercializadas por Fritz Hansen (Allerød)[117]. Se hablaba de colocar pocas sillas, no demasiadas, para que el oratorio fuese algo muy etéreo. Además, el asunto de las sillas era para él muy importante, ya que, de alguna forma, ayudaba a personalizar el oratorio privatizando el espacio sacro (que es, precisamente, la distinción entre iglesia y oratorio, como hemos visto). En unos años tan revueltos como los del postconcilio, cuando los templos se volvieron del revés, Alejandro de la Sota —que desde Esquivel no había construido ninguna iglesia— no se planteó ningún tipo de problema litúrgico, ni siquiera intentó plasmar en ese oratorio el peculiar carisma del Opus Dei. El arquitecto estaba haciendo el oratorio que él querría para sí, su oratorio soñado, su espacio ideal.

Por su parte, la pieza del altar era muy sencilla: un prisma de acero inoxidable ligeramente bruñido para evitar los brillos, con las aristas redondeadas y unas pequeñas muescas que permitiesen encajar los manteles y que no se vieran. El sagrario era un cubo que iba fundido en la misma pieza y que se levantaba en el centro de la parte posterior del altar; su puerta pasaba totalmente inadvertida. A ambos lados del sagrario, tres candelabros perfectamente cilíndricos formaban parte del conjunto. El altar se construyó en taller y se colocó. También se puso la moqueta.

Castañón había quedado fascinado por la idea de Sota: le gustaba, le convencía; tanto, que no fue capaz de ver los inconvenientes que presentaba el hecho de instalar una moqueta de este tipo en una asociación juvenil. Sota, pensando en voz baja, le hablaba de un espacio absolutamente blanco, blando, envolvente; de un espacio silencioso, aislado acústicamente, donde no se oyesen los gritos de los niños en el exterior; de un lugar especial, de un remanso

---

[115] Ibídem.

[116] Vid. cap. 5

[117] Estas sillas fueron muy utilizadas por Sota en sus edificios, tanto en su versión de tres patas («Hormiga») como en su variante de cuatro.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

en donde uno se encontrara como en un «sancta sanctorum»... Incluso los chavales, cuando entrasen, se quedarían sobrecogidos con tanta claridad. El espacio no tendría imágenes, o quizá tuviese tan sólo una, de la Virgen María. «Cuando estábamos yendo a comprar las sillas, nos dijeron: —¡Un momento: esto no funciona! ¡Que son niños! ¡Que no son personas mayores! En el fondo, yo creo que Sota estaba haciendo un oratorio para él; le apetecía ponerse allí a rezar, estar sentado en un sitio silencioso, mullido, que pudiese coger la silla y ponerla en el sitio que quisiera, según le iba apeteciendo en un momento o en otro. Pero claro, aquí venían niños de jugar y la moqueta blanca duraría dos minutos.»[118]

Dejando aparte las evidentes cuestiones de tipo práctico, pocos directivos del Jara compartieron el hechizo de Castañón por las ideas de Sota: «A la gente, una cosa tan sencilla le chocó mucho. Les pareció que no era adecuado, que no era suficientemente digno. Y yo creo que, como ocurre en muchas cosas, a veces la gente no las entiende porque no están acostumbrados a los materiales nuevos: no les convenció»[119]. A los pocos meses, el oratorio fue retirado y sustituido.

3.1 Implicaciones

Como se sabe, la «Prelatura de la Santa Cruz y Opus Dei» es una institución de la Iglesia Católica de ámbito universal cuya misión específica consiste en la promoción de la vida cristiana dentro de las ocupaciones habituales del ciudadano. Para proporcionar los medios de formación espiritual a sus propios fieles y a muchas otras personas, la Prelatura erige pequeñas subestructuras jerárquicas llamadas «centros» que, además, pueden contar con una sede material; una casa o un piso son lugares adecuados. Frecuentemente, estas sedes se constituyen como viviendas colectivas donde residen los miembros dedicados a impartir esa formación, con un régimen de vida muy similar al de una familia numerosa. Los oratorios de estas casas se entienden como una pequeña estancia apta para la oración y donde se celebra y reserva la Eucaristía. No se trata de un espacio para un culto o una liturgia específica que el Opus Dei no tiene —todos los miembros de la Prelatura acuden a las iglesias parroquiales—, sino de una habitación mejor cuidada que las otras, sin un tratamiento espacial diferenciado. Habitualmente, estos espacios son erigidos por el Ordinario del lugar como oratorios públicos.

[118] Ibídem.
[119] Ibídem.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

La definición formal de estas estancias no es normativa, sino bastante espontánea, siempre adaptada a las exigencias litúrgicas del momento. Como reflexión subyacente en todas ellas se podría encontrar este pensamiento de su fundador, Mons. Escrivá, fechado en 1939: «Me viste celebrar la Santa Misa sobre un altar desnudo —mesa y ara—, sin retablo. El Crucifijo, grande. Los candeleros recios, con hachones de cera, que se escalonan: más altos junto a la cruz. Frontal del color del día. Casulla amplia. Severo de líneas, ancha la copa y rico el cáliz. Ausente la luz eléctrica, que no echamos en falta. —Y te costó trabajo salir del oratorio: se estaba bien allí. ¿Ves cómo lleva a Dios el rigor de la liturgia?»[120]. Desnudez, reciedumbre, fortaleza, amplitud y riqueza, son valores apreciados y valorados[121]. En efecto, la severidad propugnada por Escrivá contrastó en su momento con la afectación del culto de la época. Este amaneramiento había sido uno de los motivos que habían impulsado la aparición del Movimiento Litúrgico en Francia y Alemania a principios de siglo[122], aunque sus ecos no llegarían a España hasta bien entrados los años cincuenta de la mano de diversos clérigos intelectuales. Como ya hemos visto, el Concilio Vaticano II sancionó esas iniciativas en 1964.

En cualquier época se ha planteado, a la hora de construir un templo, el problema de cómo dignificar un espacio para usarlo como habitación de la Divinidad. Los recursos disponibles han sido variables, pero en todo caso óptimos, ya que la arquitectura religiosa nunca ha sido una arquitectura de mínimos. Hemos visto cómo la arquitectura moderna tuvo muchos problemas para incorporar significados, pues la escasez de sus recursos figurativos y la falta de una tradición a la que se pudiera referir cualquier arquitecto la hicieron naufragar en este campo. Esta reflexión viene al caso al pensar sobre el concepto de decoro.

---

[120] «Camino», Rialp, Madrid, 1979 (1939), nº 543

[121] Una de las reflexiones que se pueden hacer acerca de los oratorios del Opus Dei es la identidad corporativa, pues incide de lleno en su carisma peculiar. Se trata de una institución joven cuyo propio espíritu fundacional le impulsa a adaptarse a los modos de ser y de hacer de cada lugar. Es razonable que cualquier institución desee singularizarse, crear un estilo propio que responda a su peculiar modo de vivir, y que ese estilo acabe identificándole ante la sociedad: es lo que se entiende por identidad corporativa. Las órdenes religiosas hace mucho tiempo que entendieron este proceso, por lo que no es difícil distinguir un templo jesuítico de uno dominico o de una iglesia del Císter. Pues bien: el Opus Dei como Prelatura Personal —es decir, como entidad canónica cuyo aglutinante no es un territorio sino una persona, el Prelado (Cf. Sa., «Código de Derecho Canónico», BAC, Madrid, 1983, 125; cánones 294-297)—, no tiene ninguna particularidad formal que le identifique. No hay vestiduras, ni signos, ni logotipos, no hay escuelas filosóficas, ni teológicas, ni políticas; por tanto, no tiene estilo arquitectónico propio. No puede existir en ningún caso, ya que sería una contradicción. Los fieles de la Prelatura son fieles normales de cualquier país y de cualquier cultura; por eso, a la hora de definir formalmente estos oratorios se acude a los modos de hacer de cada lugar.

[122] Vid. cap. 3

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Se entiende por decoro la disciplina que enseña a dar a los edificios el aspecto y propiedad que les corresponde según sus destinos respectivos, o en términos más generales, el respeto y deferencia que se debe a una persona. En un sistema normativizado y definido con precisión como era el lenguaje clásico, los conceptos se podían traducir en formas con relativa facilidad; el lenguaje codificado permitía ortodoxias y transgresiones, pero el observador siempre lo podía descifrar, aunque fuera intuitivamente. En la arquitectura moderna esto se complica. La nueva tradición valora más las cualidades intrínsecas del material en sí que el trabajo añadido que el hombre pueda aportarle. Gusta de la autenticidad de las cosas, de la calidad de lo impecablemente construido, de la grandeza del pensamiento humano traducido a espacio, el inefable sabor de la materia virgen, desnuda.

Carpinterías de acero inoxidable brillante, mármol travertino, cuero de vaca exquisitamente trabajado, vidrio de grandes dimensiones, madera de altísima calidad y telas de lino crudo; la capilla para el IIT de Chicago[123] (fig. 4.16) era un espacio proyectado desde el decoro, como casi todas las arquitecturas de Mies: un ejemplo magnífico de cómo se puede abordar la definición de un espacio sagrado desde una perspectiva radicalmente moderna. Sota, desde muy temprano, trabajará en esa dirección, tan afín al «Deutsche Werkbund»[124]. Considerará que el diseño, tal y como lo conocemos ahora, nace cuando muere la artesanía; que ésta tiene un valor muy limitado, el que tiene cada cosa en sí misma por el hecho de haber sido manufacturada por su autor; y que el diseño es el buen proyecto de mil cosas iguales, igual de bien diseñadas, pues al diseñar un objeto se piensa en que ha de repetirse: es la cabeza —y no las manos— la que ha de trabajar. De esta reflexión nacerá el altar, las sillas y el espacio mismo.

Las sillas: ¿cual es la diferencia entre estar —por ejemplo— en un teatro y estar en una iglesia? En ambos casos el asistente es un espectador; en la iglesia, sin embargo, el que asiste también es actor de alguna manera, ya que participa con palabras y gestos en una acción que es algo más que un espectáculo. Se mueve: se pone de pie, de rodillas o se sienta. Tradicionalmente, en los templos y en los locales de reunión en general la comodidad se subordinó a la capacidad, aunque todavía hay campos de fútbol o plazas de toros donde no todas las localidades son de asiento; el mero hecho de estar, de estar presente en el acontecimiento, importaba más que el entender lo que allí sucedía o que estar a gusto. Así pasaba durante la

[123] Vid. cap. 4
[124] Vid. cap. 4

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

celebración de la Eucaristía. Algunos fieles llevaban unos pequeños muebles que servían a la vez de asiento y de reclinatorio, hasta que se generalizó el uso de los bancos y entonces el aspecto de las iglesias cambió radicalmente. En algunos países optaron por sillas aisladas, pero la popularización de los bancos parece ser algo más que un mero problema organizativo o de conservación. Su dureza remite a conceptos como ascesis, igualdad o comunión de bienes. Todo esto está presente con los bancos (al fin y al cabo, toda la liturgia se encuentra cargada de metáforas, de signos o ritos que expresan realidades trascendentes).

Por último, una constante en casi todos los oratorios de la Prelatura es su polivalencia, la integración eventual del espacio sacro con otras estancias, como la sala de estar o la biblioteca. De hecho, si el núcleo del carisma del Opus Dei es la santificación del trabajo —una santificación que pasa por la realización perfecta del mismo, del saberlo convertir en oración— la continuidad en los conceptos se manifiesta de modo coherente en la arquitectura[125]. Realizar un pequeño oratorio familiar puede ser, en resumen, el programa exigido. Lógicamente se buscará la mejor habitación de la casa, la más digna, la más valiosa, pues a Dios —al culto divino— siempre habrá que darle lo mejor. Por otra parte, la pequeña dimensión del espacio impedirá al arquitecto trabajar con la sección, como suele ser normal en los templos; será imposible modificar la planta, con lo que la arquitectura se reduce a diseño, a «arredamento», a poco más que decoración. Es el campo propicio para el uso compartido, el ingenio, el ilusionismo, precisamente uno de los temas más caros a Sota. Nada por aquí, nada por allá: ¡un oratorio![126]

3.2 OTROS PEQUEÑOS LUGARES DE CULTO

En casi todos los edificios que se construyeron en la España de la época para instituciones educativas solía haber un espacio de carácter sacro. A menudo eran salas polivalentes que aprovechaban un salón de actos o cualquier otro espacio amplio para convertirlo en capilla en ocasiones señaladas; Miraflores de la Sierra es un buen ejemplo de ello. Alejandro de la Sota trabajó con este tipo de espacios en bastantes ocasiones más: la Residencia para emigrantes en Irún (Guipúzcoa, 1964), el conjunto residencial Bahía Bella (Mar Menor, Murcia, 1965), el Colegio-Residencia para la Caja de Ahorros Provincial de Ourense (1967),

[125] Evidentemente, esto no se hace sólo por motivos teológicos, sino sobre todo por imperativos funcionales.

[126] Cf. Sota Martínez, A., «Alejandro de la Sota, arquitecto», 11

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

el Colegio Mayor San José, en Salamanca (1972) y el Colegio para los Hermanos Maristas, en A Coruña (1974/80). Detengámonos brevemente en estos tres últimos proyectos.

En Ourense (fig. 15.32/34), lo que se propone es una pequeña iglesia, entendida una vez más como acto de acotar un trozo de monte para ofrecer en él un sacrificio a Dios[127]. En este caso la topografía respondía perfectamente a este planteamiento, ya que el colegio-residencia se iba a extender por una amplia ladera y la capilla se situaba en la cumbre, a la derecha. Todo el conjunto se resolvía utilizando un único módulo volumétrico construido con paneles de hormigón pretensado, diferenciándose unos de otros en su acabado interior; los detalles constructivos estaban tomados de la industria ferroviaria.

La disposición de la iglesia era transversal y el pavimento iba ascendiendo en gradas modulares hacia el altar. El presbiterio no tenía mucha altura, mientras que el espacio inmediatamente anterior aparecía coronado por un inmenso fanal de vidrio que introducía toda la luz en el interior. El acceso se producía bajo un porche excavado en el volumen de la iglesia, desde donde se podía contemplar todo el conjunto.

En Salamanca, la capilla y la sala de conferencias se entienden como un único espacio convertible, posibilitándose también el uso independiente de ambas estancias. De hecho, desde el vestíbulo se llega a un pequeño distribuidor que aísla la capilla del ruido de las zonas más comunes. Ambas salas se disponen correlativamente en una misma crujía, con los extremos ocupados por el estrado y el presbiterio. Una segunda crujía más estrecha acoge los espacios servidores: sacristía, almacén, etc. Así como el estrado siempre está a la vista, unas puertas correderas permiten aislar el presbiterio en el caso de grandes acontecimientos académicos, manteniendo intacto su carácter sacro. Sobre el altar, un único tragaluz ilumina el santuario.

La capilla del colegio de los Hermanos Maristas en A Coruña es todavía más extraña. Situada en el centro del zócalo de servicios sobre el que se asientan los cuerpos de aulas, en rigor, sólo ocupa un espacio de 3 x 4 m. Es como una pequeña caja de cristal entre dos patios excavados, con el altar en medio. Este pequeño presbiterio está ligeramente elevado con respecto a las aulas de usos múltiples entre las que se ubica, de modo que deslizando unas mamparas en uno o en los dos lados, según el aforo que se desee obtener, aparece como por arte de magia —una vez más— una capilla escolar.

[127] Ibídem, 112

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

*

Todo lo dicho hasta ahora nos invita a efectuar algunas consideraciones generales. El pequeño oratorio proyectado para la Asociación Juvenil «Jara» por Alejandro de la Sota se presenta como un ejemplo significativo del tratamiento que la arquitectura moderna ha dado al pequeño espacio de culto. En primer lugar por la propia actualidad del hecho, algo que las condiciones pastorales de la segunda mitad del siglo XX parecían reclamar. Así, en algunas ciudades italianas —Milán, de modo especial— empezaron a aparecer las llamadas «domus ecclesiae», es decir, pequeños espacios —en algunos casos oratorios y en otros, verdaderas iglesias parroquiales, aunque de reducido tamaño— que se habilitaban para que los fieles pudieran realizar el culto litúrgico. Estos espacios enlazaban directamente con los momentos aurorales del cristianismo, cuando el culto se efectuaba en casas privadas que disponían de salas amplias para que la gente se congregase allí.

Ese mismo espíritu de los primeros cristianos impregna el carisma de la Prelatura «Opus Dei», institución que informaba espiritualmente a la Asociación Juvenil «Jara». El contacto estudiantil que Alejandro de la Sota había mantenido con su fundador, Mons. Escrivá de Balaguer, le llevó a realizar este oratorio, que curiosamente se relaciona con propuestas tan distantes como la proyectada por Rudolf Schwarz para la Asociación Juvenil «Quickborn», que dirigía Romano Guardini en el castillo de Burg-Rothenfels en los años veinte, o la de Glauco Gresleri para la Casa del Estudiante, en Pordenone.

En la España de la época, los oratorios y las capillas realizados según los dictámenes de la Modernidad no fueron demasiado abundantes, pero tampoco escasos, si bien el aspecto estrictamente jurídico de los términos podría inducir a cierta confusión espacial. Así, no tendrán nada que ver la capilla para el Colegio Mayor Santa María, de Antonio Fernández Alba, con la realizada para el Colegio Mayor Santo Tomás de Aquino por Rafael de la Hoz y José María García de Paredes; y no habrá ninguna similitud entre la capilla para el Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento y la correspondiente de la Universidad Laboral de Córdoba. A efectos canónicos, en esos momentos un oratorio o una capilla eran simples espacios de culto sin unas competencias administrativas específicas, y no había ninguna indicación sobre el tamaño. Según las costumbres del lugar, uno u otro nombre se usaban indistintamente, aunque en rigor, el primero hacía referencia a un lugar donde se iba a orar y el otro a una estancia donde se desarrollaban reuniones religiosas. De ahí que hayamos optado por el primer —y más antiguo— término para denominar el proyecto de Sota.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei

Parecía claro que la ingenuidad racionalista, la voluntad anticultural y el entendimiento de la arquitectura como delgado marco para la vida, que profesaba Alejandro de la Sota, iban a arrojar como resultado un espacio de culto en cierto sentido «platónico» o ideal. Máxime cuando el arquitecto había tenido oportunidad de plasmar sus ideas sobre arquitectura religiosa en varios proyectos de muy bella factura pero nunca construidos, como los presentados a los certámenes de Vitoria y Cuenca, o las propuestas para los centros parroquiales de Combarro y Nantes, en la provincia de Pontevedra. En este oratorio Sota planteó un espacio luminoso, blanco y blando, definido por una gruesa moqueta, unas sillas de madera de haya y un altar en acero inoxidable mate. El oratorio era el aire, el espacio, la sensación de extrañamiento y fascinación que se daría en el lugar. A través de su fina intuición de creador, y lejos de lecturas analíticas más propias de un erudito que de un arquitecto, se acercó así al misterio eterno del templo.

Biblioteca Virtual Josemaría Escrivá de Balaguer y Opus Dei